SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUS
GESELLSCHAFT

Dritter Jahrgang 1901—1902

Herausgegeben von

Oskar Fleischer und Johannes W

LEIPZ

DRUCK UND VERLAG VON EITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

Das absolute Tonbewufstsein.

Psychologisch-musikalische Studie

von

Otto Abraham.
(Berlin.)

I.

Beschreibung der Fähigkeit — Litteratur — Arbeitsplan.

Die Bezeichnung »absolutes Tonbewußtsein« wird gewöhnlich für die Fähigkeit angewendet, einen Ton, ohne ihn in Verbindung mit anderen Tönen zu hören, mit der für ihn gebräuchlichen Buchstaben-Bezeichnung zu benennen. Der Ausdruck absolutes Tonbewußtsein wird aber außerdem für eine der obigen verwandte, aber nicht identische Fähigkeit gebraucht, die darin besteht, daß ein Ton, dessen Buchstaben-Bezeichnung genannt wird, frei aus dem Gedächtnis durch Singen beziehungsweise Pfeifen richtig produziert wird. Ich spreche ausdrücklich nur vom Singen und Pfeifen, weil bei der Produktion von Instrumentaltönen ganz andere Momente, die mit der als absolutes Tonbewußtsein bezeichneten Gabe nichts zu thun haben, sondern auf Mechanik und Technik beruhen, in Betracht kommen.

Wir nennen also den mit absolutem Tonbewußtsein begabt, der im stande ist, z. B. den Ton *f*, der ihm auf dem Klavier vorgespielt wird, ohne Anblick der Tasten und ohne kurz vorher andere Töne benannt gehört zu haben, richtig als f zu bezeichnen, ebenso auch denjenigen, der auf eine Aufforderung, frei aus dem Gedächtnis ein f zu singen, dieses vermag. Es ist nun nicht nötig, daß gerade die Buchstaben-Bezeichnung genannt wird, um das Tonbild zu reproduzieren, auch mit dem Notenzeichen und der Klaviertaste ist die Tonvorstellung verbunden. Welches die festere Verbindung ist, ist zweifelhaft und jedenfalls individuell verschieden. Sicherlich ist es aber nicht nötig, daß der mit absolutem Tonbewußtsein begabte Beobachter beim Anblick der Note oder der Taste erst an die mit diesem Zeichen verbundenen Wortbezeichnungen denkt, um die Vorstellung zu erhalten; das Häufigere ist, daß Note und Taste direkt mit der Tonvorstellung verknüpft sind, so daß die drei Tonzeichen, ob optisch oder akustisch, als gleichwertig zu betrachten sind und sich auch in praxi für das absolute Tonbewußtsein nicht unterscheiden. Auseinanderhalten aber müssen wir die beiden Fähigkeiten, den gehörten Ton richtig zu benennen und den bezeichneten Ton richtig zu produzieren.

Wir können aus dem Umstande, daß ein und dieselbe Bezeichnung für

zwei verschiedene Eigenschaften gebraucht wird, und daß für eine Fähigkeit das Wort Bewußtsein gesetzt wird, schon erkennen, daß die Benennung recht unglücklich gewählt ist. Sie ist aus dem Glauben entstanden, daß die Fähigkeit darauf basiert, daß eben der betreffende Ton im Bewußtsein vorhanden ist; ich möchte gleich a priori bemerken, daß dies durchaus nicht notwendig, ja nicht einmal die Regel ist, so daß die Bezeichnung für das, was darunter verstanden wird, falsch ist, zum mindesten nicht ausreicht.

Wer den Namen absolutes Tonbewußtsein erfunden hat, habe ich nicht ermitteln können, voraussichtlich ist es ein Musikschriftsteller gewesen, denn bis vor kurzem haben sich nur die Musiker, allerdings auch nur gelegentlich in biographischen Notizen, mit unserer Fähigkeit beschäftigt. Die Psychologie hat dieses Gebiet erst in neuester Zeit betreten und zwar ist es hier Stumpf[1]), welcher in seiner »Tonpsychologie« die meisten einschlägigen Fragen berührt hat. Nach ihm hat v. Kries[2]) in seiner Arbeit »Über das absolute Gehör« verschiedene Punkte einer besonderen Betrachtung unterworfen. Auf beide Arbeiten, die mir die Anregung zu meiner Abhandlung gegeben haben, werde ich verschiedentlich zurückkommen müssen und verzichte daher jetzt darauf, die Ansichten eingehender zu betrachten. Außer den beiden genannten Werken ist noch in letzter Zeit eine kleine Abhandlung von M. Meyer, mit welchem ich selbst verschiedentlich zusammen gearbeitet habe, erschienen, über die ich ebenfalls in dem einschlägigen Kapitel referieren werde, ebenso wie über einzelne Arbeiten von Wallaschek, Planck und Naubert, in welchen nur einzelne Fragen dieses Gebiets berührt werden.

Daß eine so interessante Fähigkeit so selten wissenschaftliche Bearbeitung erfahren hat, das liegt hauptsächlich an dem geringen Material von geeigneten Versuchspersonen. Bei anderen tonpsychologischen Untersuchungen genügen meist geringe musikalische Kenntnisse und Beobachtungsgabe, hier aber muß man erst lange suchen, bis man einige Versuchspersonen findet, welche absolutes Tonbewußtsein haben. Meist sind dies Musiker, welche, wenn sie älter sind, keine Zeit für psychologische Experimente opfern können, während die jüngeren Musiker vielfach jede genauere Untersuchung für pedantisch und nicht vereinbar mit ihrem Künstlertum halten; auch läßt die Selbstbeobachtung derselben häufig viel zu wünschen übrig.

Ich habe meine Experimente mit wenigen mit unserer Fähigkeit begabten Musikern angestellt; die meisten Resultate stammen von mir selbst, der ich im Besitze eines sehr guten Tonbewußtseins bin. Um aber auch individuelle Verschiedenheiten dieser Fähigkeit zu ergründen, habe ich mir Fragebogen drucken lassen, und versandte sie an alle diejenigen Musiker, von denen ich wußte, daß sie ein absolutes Tonbewußtsein besaßen. Da ich in diesen Bogen um weitere Adressen bat, und mir diese Bitte meist in liebenswürdiger Weise erfüllt wurde, so bin ich jetzt in dem stolzen Besitz von hundert beantworteten Fragebogen, die mir ein überaus wertvolles Material lieferten. Die hervorragendsten Musiker, Geiger, Pianisten, Sänger, die ersten Psychologen und Selbstbeobachter haben mit Interesse den Fragebogen beantwortet, wofür ich ihnen allen hier noch einmal meinen wärmsten Dank ausspreche.

---

1) Stumpf, Tonpsychologie.
2) v. Kries, Über das absolute Gehör (Zeitschrift für Psychologie, III).

Die Fragen, zu welchen ich auf empirischem Wege gelangt bin, und welche absichtlich regellos hinter einander gereiht sind, lauten folgendermaßen:

Fragebogen über absolutes Tonbewußtsein.

1) Seit wann sind Sie im Besitze des absoluten Tonbewußtseins?

2) Spielen Sie ein Instrument? Welches? seit wann? Singen Sie? seit wann?

3) Komponieren Sie? Phantasieren Sie auf dem Klavier (resp. anderem Instrument)? Macht es Ihnen Schwierigkeit, zu bekannten Melodien die richtigen Bässe zu finden?

4a) Besteht Ihr absolutes Tonbewußtsein darin, daß Sie einen gehörten Ton richtig benennen?

b) Besteht Ihr absolutes Tonbewußtsein darin, daß Sie einen gewünschten Ton durch Singen oder Pfeifen richtig angeben können?

c) Können Sie beides?

5) Haben Sie irgend eine Vorstellung, auf welche Weise Sie zu dem richtigen Tonurteil gelangen?

a) Haben Sie sofort, sobald der Ton erklingt, seine Buchstaben-Bezeichnung, ohne erst mit einem Ton, den Sie in der Erinnerung haben, zu vergleichen?

b) Vergleichen Sie den gehörten Ton mit einem Ton Ihres Bewußtseins?

c) Singen Sie sich den gehörten Ton nach? Ist Ihnen das eine Erleichterung für die Beurteilung?

d) Können Sie sich einen gewünschten Ton denken, ohne ihn zu singen oder sonst zu hören? In welcher Klangfarbe denken Sie sich den Ton? als Geigen-, Gesangton u. s. w.

e) Vergleichen Sie den gehörten Ton mit dem tiefsten beziehungsweise höchsten Singeton, den Sie hervorbringen können, und beurteilen Sie danach den gehörten Ton?

f) Haben Sie sonst irgend eine Vorstellung von diesem psychologischen Vorgang?

6a) Ist es Ihnen leichter, die Tonart einer Melodie zu erkennen, als einen einzelnen Ton?

b) Ist es Ihnen leichter, die Tonart eines Akkordes zu erkennen, als einen einzelnen Ton?

7a) Ist es Ihnen leichter, einen Ton nach dem Gedächtnis richtig zu singen, wenn Sie sein Notenbild vor sich sehen?

b) Ist es Ihnen leichter, einen Ton nach dem Gedächtnis richtig zu singen, wenn Sie sich dabei ein bekanntes Lied vorstellen, dessen Anfangston der gewünschte Ton ist?

8a) Hat Ihr absolutes Tonbewußtsein in der Höhe und Tiefe eine Grenze? Welche?

b) Können Sie in irgend einer Oktave besser urteilen als in einer andern? In welcher?

9) Muß ein Ton längere Zeit erklingen, damit Sie seine Höhe richtig beurteilen können? Empfinden Sie für hohe und tiefe Töne dabei einen Unterschied?

a) Muß ein Ton eine größere Stärke haben, damit Sie seine Höhe richtig beurteilen können, oder können Sie auch ganz schwache Töne richtig benennen?

10) Irren Sie sich zuweilen im Tonurteil?

a) Um eine Oktave?

b) Um eine Quinte?

c) Um einen Halbton?

11 a) Haben Sie die Vorstellung, daß alle *a* z. B. etwas Gemeinsames, etwas Ähnliches haben, daß sie von allen *b*, *c* u. s. w. unterscheidet?

b) Empfinden Sie diese Ähnlichkeit, vielleicht in geringerem Grade, auch zwischen *a* und *e*?

12) Merken Sie, daß ein Instrument einen Viertel- oder Achtelton tiefer oder höher steht als ein anderes? (Natürlich nach genügender Zeitdistanz, um Intervall-Vergleichung auszuschließen.)

13) Können Sie, wenn ein Lied vom Begleiter transponiert wird, dasselbe ohne Schwierigkeit singen, oder müssen Sie sich dasselbe erst ebenfalls im Geiste transponieren?

14) Macht in Ihrer Beurteilung die Klangfarbe der Instrumente einen Unterschied? Können Sie Geigen-, Klavier-, Gesang-, Orgel-, Glocken-, Gläser-, Blasinstrumenten-Töne gleich richtig beurteilen? Welche besser?

15) Haben Sie ein besonders gutes Melodie-Gedächtnis? Müssen Sie, wenn Sie sich eine Melodie im Geiste reproduzieren, sich dieselbe in der richtigen Tonart vorstellen, oder können Sie das auch in einer andern Tonart?

16) Haben Sie Ihr absolutes Tonbewußtsein durch besonders darauf gerichtete Übung erlangt oder gebessert? Welcher Art war diese Übung?

a) Haben Ihre Eltern, Großeltern oder Geschwister ebenfalls ein absolutes Tonbewußtsein oder andere hervorragende musikalische Eigenschaften?

17) Haben Sie irgend welche Farbenempfindung oder Farbenvorstellungen beim Hören von Tönen oder Tonarten? Welche?

18) Wie nennen Sie Ihr absolutes Tonbewußtsein? (Absolutes Tonbewußtsein, absolutes Gehör, absolutes Tongedächtnis, Tonsinn, Tongefühl, wie sonst?)

19) Kennen Sie noch andere Personen, die ein absolutes Tonbewußtsein besitzen, und würden Sie mir freundlichst deren Namen und Adresse mitteilen?

Man sieht, daß unter diesen 19 Fragen verschiedene recht einfach zu beantworten sind, während andere wieder ein gehöriges Selbststudium voraussetzen. Speziell was die Grenzen des absoluten Tonbewußtseins und den Einfluß der verschiedenen Ton-Qualitäten auf das Urteil anbetrifft, können die Antworten nur mit Reserve aufgenommen werden und dürfen nur die durch genaue Experimente gewonnenen Resultate unterstützen. Die psychologischen Experimente sind von mir ausschließlich im psychologischen Institut zu Berlin ausgeführt, dessen Direktor Herr Professor Dr. Stumpf mir sämmtliche Apparate in freundlichster Weise zur Verfügung stellte, wofür ich meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

II.

Associationsweg I: Ton reproduziert Wortbild — Beurteilung absoluter Tonhöhen — Abgrenzung vom Intervall-Sinn.

Zunächst werde ich nur über die Beurteilung absoluter Tonhöhen sprechen.

Das Hauptpostulat, welches man an das absolute Tonbewußtsein stellen muß, ist, daß die Töne ohne Intervall-Vergleichung mit anderen Tönen in ihrer Höhe erkannt werden, d. h. richtig benannt werden.

Nun bezeichnen allerdings Personen von ganz geringer musikalischer Bildung gewisse Töne als hoch, und andere als tief, auch ohne sie mit anderen Tönen zu vergleichen. Diese Unterscheidungs-Fähigkeit für hoch und tief, wie von Kries (l. c.) sie nennt, ist aber doch verschieden von dem, was gemeinhin unter dem Begriff »absolutes Tonbewußtsein« oder »absolutes Gehör« verstanden wird. Wenn auch viele Namen für dieselbe Sache bestehen, so sind doch alle Beobachter über die Sache selbst einig, nämlich, daß der Ton mit dem Namen, den er in der Tonskala hat, richtig bezeichnet werden muß. Es wäre danach also eine Unterscheidungs-Fähigkeit auf einen Halbton notwendig, wenn man von absolutem Tonbewußtsein sprechen darf. Das Wesentliche ist meiner Ansicht nach die Benennung. Der Ton und sein Name sind so häufig im Bewußtsein mit einander vereint erklungen, daß jedesmal, wenn der Ton erklingt und die Aufmerksamkeit auf seine Höhe gerichtet ist, der Name im Bewußtsein auftaucht. Es ist also bei den mit absolutem Tonbewußtsein begabten Musikern eine feste Association zwischen Tonbild und Wortbild entstanden, und so finden wir nicht nur einen quantitativen sondern einen Qualitäts-Unterschied zwischen dem absoluten Tonbewußtsein und der Unterscheidungs-Fähigkeit oder besser dem Gedächtnis für hoch und tief.

Die mit absolutem Tonbewußtsein Begabten sind sich gewöhnlich gar nicht klar, wie sie es anstellen, um zu dem richtigen Tonurteil zu gelangen; sobald der Ton erklingt, ist die Wortbezeichnung da. Es giebt allerdings auch viele, welche gewisse Hilfsmittel nötig haben, um das Tonurteil zu bewerkstelligen; die einen gebrauchen mittelbare Kriterien aus andern Sinnesgebieten her, die andern besitzen nur für einen oder wenige Töne ein absolutes Tonbewußtsein und müssen alle anderen Töne mittels ihres partiellen absoluten Tonbewußtseins und ihres Intervall-Bewußtseins erkennen.

Dieses Intervall-Bewußtsein, welches viel häufiger gefunden wird als das absolute Tonbewußtsein wird sehr häufig im Gegensatz zu diesem relatives Tonbewußtsein genannt. Es besteht darin die Höhe eines Tones durch Intervall-Abschätzung von einem andern Ton zu bestimmen. Man sieht schon hieraus, daß die Gegenüberstellung von absolutem und relativem Tonbewußtsein sehr unglücklich gewählt ist; jedenfalls kann man sie nicht derart anwenden, wie man sonst absolut und relativ gegenüberstellt. Wenn einem nur mit relativem Tonbewußtsein begabten Musiker ein Ton vorgespielt und ihm gesagt wird, der Ton heiße *C*, dann wird er gleich ein *E* richtig als *E* erkennen mittels seines Intervallsinns, der ihm sagt, daß der letztgehörte Ton die höhere große Terz zu dem ersten Tone ist. Da nun der erste Ton *C* heißt und die große Terz zu *C E* ist, so nennt er diesen Ton *E*. Wir haben hier also einen ganz anderen

Gedankengang, ja einen logischen Schluß mit Prämissen und Konklusio vor uns, während bei dem absoluten Tonbewußtsein keinerlei Schluß oder nur bewußtes Denken stattfindet, sondern einfach beim Hören des Tons das Wortbild plötzlich auftaucht. Das Beste ist daher, den Namen »relatives Tonbewußtsein« als unlogisch fallen zu lassen und sich mit der Bezeichnung »Intervall-Sinn« zu begnügen.

In das Gebiet des Intervall-Sinns und nicht in das des absoluten Tonbewußtseins gehört auch das Gedächtnis für Klang-Kombinationen, mit welchem ein Akkord als Dreiklang, Quartsextakkord und dergleichen erkannt wird. Schon diese Bezeichnung der Akkorde beweist, daß es sich hier um Intervall-Urteile handelt. Wird dagegen das Urteil E dur-Dreiklang gefällt, dann gehört dies, falls nicht frühere Vergleichtöne herangezogen werden, in das Reich des absoluten Tonbewußtseins; zum mindesten gehört das Urteil *E* dahin, während das Urteil Dur und Dreiklang mittels des absoluten Tonbewußtseins oder des Intervall-Sinns gefunden sein kann.

Man glaubte früher, daß das absolute Tonbewußtsein von dem Intervall-Sinn nicht vollkommen zu scheiden wäre, weil noch eine Erinnerung an den zuletzt gehörten Ton bestehen könne, mit welchem man dann vergleiche. Das ist aber thatsächlich nicht der Fall; die Erinnerung an den zuletzt gehörten Ton verschwindet, wie auch Wolfe experimentell festgestellt hat[1]), ungemein schnell. Als scheinbarer Beweis, daß doch vielleicht der Intervall-Sinn auch bei dem absoluten Tonbewußtsein irgendwie mitspielt, wird angegeben, daß bei der Beurteilung zweier auf einander folgender Töne (z. B. *b* und *es*) der zweite Ton so benannt wird, daß seine Bezeichnung mit der des ersten Tons ein geläufiges Intervall ausdrückt. Der zweite Ton wird, wenn der erste *b* ist, meistens *es* genannt und nicht *dis*, auch bei Klaviertönen, bei denen ja kein Unterschied zwischen *es* und *dis* besteht. Man hat daraus schließen wollen, daß doch noch der Ton *b* im Bewußtsein ist, wenn *es* beurteilt wird, und daß daher eine Intervall-Vergleichung nicht strikte abzulehnen ist. Diesen Schluß möchte ich bestreiten. Ich erkläre mir die Beurteilung entweder nach dem häufigsten Vorkommen der Noten-Bezeichnung (*es* kommt musikalisch wohl häufiger vor als *dis*) oder dadurch, daß in der Erinnerung zwar nicht der Ton *b* wohl aber das Wort *b* sich befand, welches durch musikalische Übung, durch Lesen von Noten u. s. w. häufiger mit dem Worte *es* associiert ist, als mit dem Wort *dis*. Diese Erklärung scheint recht gewunden und unnatürlich, wird aber dadurch wahrscheinlich, daß auch bei großen Sprüngen etwa von *B* bis es_4, sich dieselben Eigentümlichkeiten zeigen. Bei diesen großen Abständen kann von einer Intervall-Vergleichung nicht mehr die Rede sein, und bei der Schnelligkeit des Beurteilens ist auch ein geistiges Transponieren in die gleiche Oktave ausgeschlossen.

Wenn man aber den Intervall-Sinn ganz ausschalten will, dann lasse man der Versuchsperson größere Pausen zwischen den einzelnen Tönen, fülle die Pausen durch Gespräch aus, oder moduliere in ungewohnter Weise auf dem Klavier, so daß die Versuchsperson mittels Intervall-Sinns nicht zu folgen vermag. Dann wird man erkennen, daß das absolute Tonbewußtsein eine dauernde Fähigkeit ist, welche nicht abhängt von den zuletzt gehörten Tönen.

---

1) Wundt, Philosoph. Studien, Band III, S. 534 ff.

III.

Besonderheiten in der Tonhöhen-Beurteilung — Oktaventäuschung — Ähnlichkeit.

Wenn ich sagte, daß bei den meisten mit absolutem Tonbewußtsein Begabten gleich beim Hören des Tones sein Wortbild auftaucht, so bedarf diese Behauptung doch noch der Erläuterung. Nehmen wir an, es werde auf irgend einem Instrument der Ton d_3 angegeben; dann weiß der mit absolutem Tonbewußtsein begabte Hörer sofort, daß diese Note *d* sei, nicht *c* und nicht *e*, aber welches *d* er eben gehört habe, das kann er erst nach einigem Nachdenken angeben; er überlegt sich erst, welches *d* man eigentlich d_2, welches d_3 nenne, und probiert dann herum, welche Bezeichnung passe, ja er singt oder pfeift sich d_2 oder d_3 vor, weil ihm bei diesen selbst producierten Tönen die Oktaven-Bezeichnung geläufiger ist. Wenn dieses Probieren in Wirklichkeit auch sehr schnell vor sich gehen kann, so ist doch ein ganz enormer Zeit-Unterschied zu konstatieren, ob das Urteil *d* oder d_3 ausgesprochen wird.

Man könnte nun denken, daß der Grund dafür einfach darin liege, daß man in der Musik nicht gewohnt ist, die Oktavenhöhe mit anzugeben. Sicherlich kommt das auch in Betracht; ich selbst habe erst ziemlich spät, als ich mich mit akustischen Fragen beschäftigte, gelernt, die Bezeichnung der Oktavenhöhe den einzelnen Tonnamen gleich beizugeben, und ich brauche jetzt beträchtlich weniger Zeit als früher, um ein vollkommenes Höhen-Urteil abzugeben. Aber diese Gewöhnung erklärt keineswegs ausreichend, woher der Unterschied in den beiden Urteilsbildungen stammt, denn es ist nicht nur die Bezeichnung der Oktavenhöhe, sondern die Oktavenhöhe selbst, über welche man im Unklaren ist. Während nämlich in mittleren Tonlagen Irrtümer von einem Halbton eine große Seltenheit sind (für einen Musiker, der nicht durch zuviel verschiedene Stimmungen der Instrumente irre geleitet wird), sind Fehler in der Oktaven-Erkennung, nicht nur in deren Bezeichnung, sehr häufig. Recht beweisend ist das Experiment, welches E. Engel[1]) in seiner Broschüre über die Klangfarbe erwähnt hat. Er ließ den tiefsten Pfeifton hervorbringen (d_2) und diesen vergleichen mit einem gleich darauf gesungenen kräftigen Tenor d_1. Die meisten Hörer mit und ohne absolutem Tonbewußtsein halten den gesungenen Ton für höher als den gepfiffenen. Ein mit absolutem Tonbewußtsein begabter Musiker würde also im Zweifel sein, ob der gepfiffene Ton d_0, d_1 oder d_2 ist, würde aber niemals das *d* etwa mit *des* verwechseln. Ich habe dieses Experiment mit 10 Versuchspersonen angestellt, die ausnahmslos in der geschilderten Weise reagierten. Ja mir selbst, der ich genau weiß, daß der gepfiffene Ton d_2 ist, will er immer noch als d_1 erscheinen; früher hielt ich ihn sogar für d_0. Erst durch Vergleichung mit Instrumentaltönen oder, indem ich im Geiste die Skala hinaufsteige, gelange ich etwa bei a_2 zum richtigen Urteil. Dieses a_2 verwechsle ich nämlich nicht mehr mit a_1; nur die tiefen Pfeiftöne haben durch ihre dunkle Klangfarbe die Eigentümlichkeit, tiefer zu erscheinen, als sie sind. Wir sind es gewohnt, obertonreiche Klänge zu hören; obertonlose Töne erscheinen uns im Vergleich zu diesen tiefer.

---

1 E. Engel, Die Klangfarbe.

Stumpf[1]) erklärt diese Oktaven-Täuschung in folgender Weise:

»Teilweise beruht dies auf der Ähnlichkeit, welche zwischen einem zusammengesetzten Klang, als Ganzes betrachtet, insofern besteht, als letzterer im ersteren als Teil erhalten ist. Da uns nun der Grundton für sich allein weniger vertraut ist, so benennen wir ihn nach demjenigen gewohnten Klange, mit welchem er die größte Ähnlichkeit besitzt. Und diese Ähnlichkeit wirkt auch, ohne daß der zusammengesetzte Ton selbst vorgestellt wird, indem sie als reproducierende Kraft die Übertragung des entsprechenden Begriffs und Namens auf den vorliegenden einfachen Klang bewirkt. Derselbe besitzt allerdings auch eine Ähnlichkeit mit seinen einfachen Nachbartönen, aber diese sind uns als einfache Töne ebensowenig vertraut, wie er selbst, also liegt die Verwechslung mit ihnen weniger nahe, als mit der zusammengesetzten tieferen Oktave. Zum Teil aber beruht die Oktaventäuschung auf der Verschmelzung. In den Fällen, wo die Benennung sich auf eine Vergleichung des vorliegenden mit einem konkret vorgestellten Klang gründet, stellen wir uns einen solchen Klang vor, mit welchem (mit dessen Grundton) der gegebene einfache Klang am stärksten verschmilzt und benennen diesen danach. Infolge davon könnte der einfache Klang zwar ebensowohl um eine oder mehrere Oktaven zu hoch oder zu tief geschätzt werden; aber daß er überhaupt zu tief geschätzt wird, hat die schon angeführten Gründe; hier war nur zu erklären, warum gerade um Oktaven. So löst sich die Paradoxie, daß Musiker bei absoluten Höhenbestimmungen sich leichter um einen bestimmten größeren als um einen kleineren Betrag irren.«

Diesen Stumpf'schen Erklärungen muß man, glaube ich, da sich die mit absolutem Tonbewußtsein begabten Musiker nicht nur bei einfachen Tönen, sondern auch bei mehr oder weniger obertonreichen Klängen um Oktaven irren, noch hinzufügen, daß bei diesen noch das Gefühl für Klangverwandtschaft der Oktaven besonders stark ausgeprägt sein muß. Man spricht im Tongebiet wie in allen anderen Gebieten von Ähnlichkeit und unterscheidet zwischen Ähnlichkeit des Zusammengesetzten und Ähnlichkeit des Einfachen. Die Ähnlichkeit des Zusammengesetzten kann bedingt sein durch gleiche Verhältnisse und gleiche Teile, bei der Ähnlichkeit des Einfachen kann man dagegen keine partielle Gleichheit entdecken. Aber daß wir die einen Töne hoch, andere tief nennen, und so verschiedene Töne unter denselben Begriff subsumieren, ist ein Beweis, daß solche Ähnlichkeit existiert und auch empfunden wird. Ich glaube, daß hierin nun ein Fundamentalunterschied besteht zwischen den Musikern, welche ein absolutes Tonbewußtsein haben, und denen, welche nur nach Intervallen urteilen. Die meisten der letzteren erklären die Ähnlichkeit zwischen beispielsweise *C* und *Cis* für bedeutender als zwischen *c* und *fis*. Bei den mit absolutem Tonbewußtsein Begabten dagegen zeigt sich sonderbarerweise, daß sie überhaupt keine oder nur sehr geringgradige Empfindung für die Ähnlichkeit des Einfachen im Tongebiet haben; ein *Cis* ist für sie dem *C* ebenso unähnlich wie ein *Fis* oder ein h_3. Dagegen empfinden sie eine übergroße Ähnlichkeit des Zusammengesetzten. Speziell die Oktave steht in der Verwandtschaft obenan. Doch auch für die Quinte und die große Terz wird mehrfach angegeben, daß sie zum Verwechseln ähnlich seien. Ich habe unter meinen Fragebogen-Beantwortern mehrere gefunden, welche sich leicht um eine Quinte, sehr viele, welche sich um eine Oktave irren, und einen, welcher öfter Fehler um eine große Terz macht. Alle diese Beobachter sind solche, welche sich nur ausnahmsweise um einen Halbton irren.

Diese Ähnlichkeit der Oktaven beruht auf Gleichheit der Teile; an eine

1) Stumpf, Tonpsychologie II. S. 408.

Gleichheit der Verhältnisse kann hier nicht gedacht werden, weil diese bei allen Tönen derselben Klangfarbe dieselbe wäre. Die gleichen Teile sind hier die zusammenfallenden Obertöne. Für diese Ähnlichkeit des Zusammengesetzten also besitzen die mit absolutem Tonbewußtsein Begabten eine starke Auffassungsfähigkeit im Gegensatz zu der Ähnlichkeit des Einfachen. Nun könnte jemand einwenden, daß man nur die Distanz zweier Töne immer mehr zu verringern brauche, um bei jedem Beobachter ein Ähnlichkeits-Urteil zu erzwingen. Man brauche ja nicht *c* und *cis* zu nehmen, sondern zwei Töne, welche nur wenige Schwingungen aus einander liegen. Wenn man diese zwei Töne hört, wird man sie allerdings für ähnlicher erklären, als etwa ein *c* und fis_3. Doch bei dem absoluten Tonbewußtsein handelt es sich um eine Gedächtnis-Qualität, keine Empfindungs-Eigenschaft. Im Gedächtnis können wir für längere Zeit, wie nachher an Tabellen geprüft werden wird, Töne, welche nur um wenige Schwingungen von einander abweichen, nicht aus einander halten, die beiden Töne würden also für das Empfindungs-Urteil ähnlich, für das Gedächtnis-Urteil gleich zu nennen sein; und da, wo für das absolute Tonbewußtsein die Gleichheit aufhört, endigt auch die Ähnlichkeit. Ich glaube daher, daß die Art der Ähnlichkeits-Urteile für das absolute Tonbewußtsein von großer Wichtigkeit ist; ob sie eine Ursache oder Folge des absoluten Tongedächtnisses sind, das möchte ich vorläufig unberührt lassen. Vielleicht lassen sich die Verhältnisse so erklären, daß ursprünglich bei gewissen Menschen die einzelnen Töne einen bestimmten, nur ihnen zukommenden Gefühls-Eindruck hinterlassen. Der Ton erscheint ihnen als eine Individualität, auf ihn konzentrieren sie ihre Aufmerksamkeit und vernachlässigen die Beziehungen der Töne unter sich. Dadurch verengen sie einerseits ihren Tonbegriff und andererseits geht ihnen das Bewußtsein für die Ähnlichkeit mit den benachbarten Tönen verloren. Dies kann dann zur Erwerbung eines absoluten Tonbewußtseins führen.

Es ist klar, daß eine Fähigkeit wie das absolute Tonbewußtsein, die darin besteht, Tonhöhen-Urteile abzugeben, abhängen muß von Qualitäten der Töne und Qualitäten des Individuums, das heißt: derselbe Ton kann von verschiedenen Hörern ungleich beurteilt werden, der eine Musiker kann seine Höhe bestimmen, der andere nicht, ein dritter braucht einen mittelbaren Weg, um zum Urteil zu gelangen. Ebenso kann aber auch derselbe mit Tonbewußtsein begabte Hörer sich den verschiedenen Ton-Qualitäten gegenüber ungleich verhalten; die einen Töne kann er bestimmen, andere nicht, manche auf unmittelbarem, andere auf mittelbarem Wege. Hierbei sind sämtliche Ton-Qualitäten von Wichtigkeit, die Tonhöhe, die Intensität, die Dauer und die Klangfarbe.

IV.

Einfluſs der Tonhöhe auf die absolute Tonbeurteilung.

Von allen Ton-Qualitäten spielt naturgemäß die Tonhöhe die weitaus größte Rolle für das absolute Tonbewußtsein. Wenn auch ein Mensch im stande ist, manche Töne nach ihrer absoluten Höhe richtig zu benennen,

so ist damit noch nicht gesagt, daß er alle Klänge, die in ihm Tonempfindungen erregen, auch beurteilen kann.

Wir müssen unterscheiden:

1) physikalische Töne. Dieselben bestehen aus regelmäßig auf einander folgenden Gleichgewichts-Störungen der Luft; der Umfang der physikalischen Töne ist unendlich groß, wenigstens theoretisch, wenn auch, zumal in der Höhe, der mechanischen Ausführbarkeit Grenzen gesetzt sind.

2) Töne, welche im Menschen Tonempfindungen erzeugen. Die Grenze derselben erstreckt sich nach den neuesten Untersuchungen von Stumpf und Meyer und Karl L. Schäfer in der Norm von 16 Schwingungen bis ca. 20000.

3) Töne, welche musikalisch verwendet werden. Deren Umfang beträgt ca. 7 Oktaven und bewegt sich zwischen den Tönen 50 und 4000.

Es ist nun ziemlich wichtig zu berechnen, in welchem Tonumfange man im stande ist, absolute Höhenurteile abzugeben und dann mit diesen verschiedenen Grenzgebieten zu vergleichen, um zu erkennen, ob die Begabung des absoluten Tonbewußtseins in Zusammenhang steht mit Empfindung oder mit der musikalischen Übung.

Selbstverständlich sind auch hierbei wie bei den meisten das absolute Tonbewußtsein betreffenden Fragen große individuelle Verschiedenheiten festzustellen. Der eine kann überhaupt nur einen einzigen Ton richtig nach der absoluten Höhe benennen, ein zweiter vermag wenige Oktaven, ein dritter das ganze musikalische Tongebiet und noch darüber hinaus richtig zu beurteilen.

Diejenigen, bei denen das absolute Tonbewußtsein auf einen Ton, z. B. den Kammerton a_1, oder wenige Töne, z. B. a und c, beschränkt ist, rangieren eigentlich nicht hierher. Diese haben, wie nachher besprochen werden wird, ihr absolutes Tonbewußtsein meist durch mittelbare Kriterien erlangt; es kommt bei ihnen nicht solch spontanes Auftauchen des Wortbildes zu stande, wie ich oben ausführte, und wie alle es beschreiben, welche die Association rein durch das Tonbild bewerkstelligen. Auch ohne diese Gruppe ist die individuelle Verschiedenheit des Tonumfangs bedeutend, und es hätte wohl keinen Zweck, darüber große zeitraubende Versuchsreihen anzustellen. Dagegen ist es interessant, solche Personen auszuwählen, welche nach kurzen Vorversuchen einen bedeutenden Umfang ihres Urteilsgebietes aufweisen können, und so das Maximum des Tonumfangs zu bestimmen. Ich bin nun in der glücklichen Lage, dabei selbst als Versuchsperson fungieren zu können; jedenfalls habe ich mein Urteilsgebiet als größer erkannt als das anderer daraufhin untersuchter Beobachter. Obwohl nun wahrscheinlich Musiker existieren, die mich hierin übertreffen, glaube ich doch berechtigt zu sein, meine Versuche zu veröffentlichen, um so mehr, als sie ein interessantes Bild geben, wie genau reihenartig nach Höhe und Tiefe hier die Fehlerquellen zunehmen. Die Versuche stellte ich zusammen mit Herrn Giering an, welcher sie für eine andere Abhandlung ebenfalls verwendet hat. Für die Tiefenregion benutzten wir Edelmann'sche Stimmgabeln, für die Höhe kleine mittels Blasebalges angetriebene Orgelpfeifen. Wir stellten mit jedem Ton Versuche an. In folgender Tabelle sind in der linken Querreihe die Tonhöhen, in der wagerechten Reihe die procentualischen Verhältnisse der richtigen und falschen Fälle angegeben nebst der Fehlergröße.

Tiefengrenze.

		—6/2	—5/2	—4/2	—3/2	—2/2	—1/2	r.	1/2	2/2	3/2	4/2	5/2
Dis_2						5	15	35	35		5	5	
E_2						5	30	35	10	10	5	5	
F_2					15	—	20	25	25	10	—	5	
Fis_2						10	15	30	30	10	5		
G_2					5	15	15	15	35	10	5		
Gis_2					10	20	15	25	10	15	5		
A_2			5	5	5	20	40	15	10				
B_2					10	10	20	30	10	10	10		
H_2					5	30	20	30		15			
C_1				5		5	25	40	20	5			
Cis_1						5	35	40	20				
D_1							35	60		5			
Dis_1							15	40	15	15	15		
E_1						5	25	35	25	5	5		
F_1					10	5	30	20	15	15	5		
Fis_1						5	25	45	10	5	10		
G_1						5	10	50	30	5			
Gis_1					5	10		70	15				
A_1				5	10	5	10	70					
Ais_1							10	90					
H_1							30	70					
C_0								100					
Cis_0							10	90					
D_0							10	80	10				
Dis_0								100					
E_0							10	80	10				
F_0							20	80					
Fis_0								100					
G_0								100					
Gis_0								100					
A_0								100					
Ais_0								100					

Höhengrenze.

		—6/2	—5/2	—4/2	—3/2	—2/2	—1/2	r.	1/2	2/2	3/2	4/2	5/2	6/2
fis_3								100						
g_3								100						
gis_3								100						
a_3								100						
ais_3								100						
h_3								100						
c_4								100						
cis_4								100						
d_4								100						
dis_4								100						
e_4								100						
f_4								100						
fis_4							20	80						
g_4								80	20					
gis_4							20	80						
a_4								40	60					
ais_4							4	92	4					
h_4							4	72	24					
c_5								68	32					
cis_5							20	72	4					
d_5				4	—	16	24	36	16	—	4			
e_5						28	8	56	4	—	4			
f_5			8	—	4	8	32	44	4					
fis_5		4	—	—	—	20	12	36	16	8	4			
g_5		4	—	4	—	20	12	20	20	12	—	4	4	
gis_5				4	—	16	24	24	28	—	—	—	4	
a_5			4	8	4	—	12	32	20	16	4			
ais_5			4	—	—	24	20	28	16	—	4	—	4	
h_5		4	4	4	16	16	16	16	8	8	4	4		
c_6			16	16	8	16	16	16	4	4	4			
cis_6		20	4	24	4	20	16	4	—	—	4	4		
d_6		4	16	16	24	16	4	8	—	4	—	4	4	

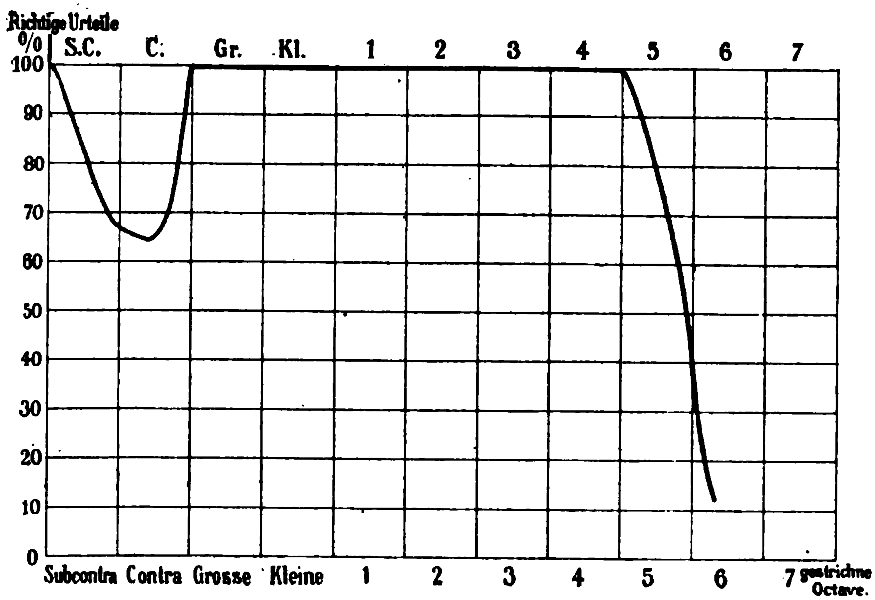
Betrachten wir beide Tabellen oberflächlich, so fällt sofort auf, daß die Sicherheit im Tonurteil größer ist bei den musikalisch gewohnten Klängen als in den Grenzregionen, und zwar nimmt die Anzahl der richtigen Fälle in ziemlich konstanter Art zu nach den mittleren Tonlagen. Für beide Reihen sind aber einige Nebenumstände zu berücksichtigen: Die Stimmung des tiefen Stimmgabeltons wie der Pfeifenklänge ist die normale Stimmung mit $a_1 = 435$ Schwingungen pro Sekunde. Nun habe ich aber, wie in späteren Tabellen ausgeführt wird, ein a_1 im Bewußtsein, welches weit höher ist, nämlich ca. 446 Schwingungen beträgt. Ein $a_1 = 435$ scheint mir daher zu tief; erst allmählich kann ich mich in die tiefe Stimmung hineindenken. Daher sind, glaube ich, viele Fehler auf dieses Moment zurückzuführen, natürlich nur Fehler, die einen Halbton betragen können. Aber nicht nur zu tiefe Urteile entstehen durch diese abweichende Privatstimmung, nein, in dem Bestreben, mich der Instrumentalstimmung anzupassen, schieße ich oft über das Ziel hinaus und verfalle in den Fehler, zu hoch zu urteilen. Ich glaube daher, daß die Fehler, die eine halbe Tonstufe nach oben und unten betragen, nicht gerechnet werden dürfen, sondern daß man das Urteil »richtig« auf den gespielten Ton und seine Nachbar-Halbtöne ausdehnen muß. Auf diese Weise wird auch die Konstanz der Reihe eine viel ausgeprägtere.

Wenn man sich aber die Urteilsreihe der tiefen Töne betrachtet, dann scheint es sehr merkwürdig, daß in den allertiefsten Regionen, wo bereits die Grenze der Wahrnehmung nahe liegt, richtiger geurteilt wurde als in weniger tiefen Lagen. Der tiefste untersuchte Ton, das Subcontra *Dis*, wurde bei Zurechnung der Nebenhalbtöne in 100% der Fälle richtig beurteilt, während die Mitte der Kontraoktave nur 70 bis 90% richtige Urteile aufweist. Dieses scheinbar paradoxe Faktum ist aber leicht zu erklären: Die tiefsten Töne sind diskontinuierlich, sie erscheinen brummend, in noch größerer Tiefe schnarrend, ja flatternd. Die einzelnen Schwingungen sind beinahe an den Stößen zu zählen, jedenfalls zu schätzen. Dieses Flattern des Tones prägt sich so scharf dem Ohre ein, daß man nach genügender Zeit, und zeitraubend sind diese Versuche ja sehr, sich derart einüben kann, die Geschwindigkeit der Tonstöße zu schätzen, und so den Ton ziemlich richtig zu benennen. Man könnte danach womöglich also einen Ton in seiner absoluten Höhe richtig bestimmen, ohne absolutes Tonbewußtsein zu haben, doch ist das erst ein mittelbares Erkennen, wenn auch die Tonstöße nur Qualitäten der tiefen Töne allein sind und kein anderer Sinn zu Hilfe genommen wird als das Gehör. Trotzdem wird ein mittelbares Kriterium zu Hilfe genommen, die Fähigkeit der Zeiten-Schätzung. Wenngleich bei mir die Beurteilung der Tonstoß-Geschwindigkeit keine so vollkommene ist, so erleichtert sie doch das Tonurteil bedeutend; falsche Urteile werden nochmals genau geprüft, schwankende bekräftigt durch dieses Kriterium. So ist das paradoxe Faktum zu erklären, daß die tiefsten Töne so gut beurteilt wurden.

Auch dies ist noch zu erwähnen, daß nicht mit absoluter Sicherheit das Vorhandensein von Obertönen an den tiefsten Gabeltönen auszuschließen ist. Die Töne schienen uns zwar obertonlos zu sein, aber da für diese Tiefen keine Resonatoren existieren, so ist es nicht ganz sicher.

In der Höhengrenze haben wir kein mittelbares Kriterium wie bei den tiefen Tönen, und darum nimmt auch die Anzahl der falschen Fälle nach der Höhe viel konstanter zu.

Die Kurve der richtigen Urteile meines absoluten Tonbewußtseins würde also nach den beiden Tabellen folgende sein:



Die Urteile von der kleinen bis zur dreigestrichenen Oktave sind nicht tabellarisch fixiert, sie waren ausnahmslos richtig. Man sieht, daß die Tiefengrenze viel genauer beurteilt wird als die hohen Oktaven aus dem erwähnten Grunde. Von der Mitte der fünfgestrichenen Oktave an sind die richtigen Urteile als Zufalls-Urteile zu betrachten. Die Töne erscheinen mir von da ab scharf und spitzig, und ich kann mir jeden beliebigen Ton unter ihnen vorstellen. Speziell hatte ich die Neigung, immer ein *fis*, *cis* oder *gis*, jedenfalls einen Ton mit einem *is*-Laut im Namen mir als die Tonhöhe zu denken, wahrscheinlich weil der spitze Charakter der höchsten Töne diese Association mit dem spitzen Tonnamen bewerkstelligt. Jedenfalls liegt die Höhengrenze für mein Tonbeurteilungs-Vermögen in der Mitte der fünfgestrichenen Oktave. Ob ich durch Übung noch höher gelange, weiß ich nicht, jedenfalls waren die Versuche in diesen Regionen an allen Versuchstagen gleich fehlerhaft. Die Tiefengrenze meines absoluten Tonbewußtseins kann ich kaum bestimmen, da ich das mittelbare Kriterium nicht eliminieren kann. Dieses aber eingerechnet, fällt die Grenze meines absoluten Tonbewußtseins mit der Empfindungsgrenze zusammen, während in der Höhe noch zwischen beiden ein bedeutender Zwischenraum liegt. Dagegen geht mein absolutes Tonbewußtsein über die Grenze des musikalischen Tongebrauchs nach beiden Richtungen hin hinaus.

Man sieht daraus, daß, wie auch schon Stumpf angiebt, das absolute Tongedächtnis hier nicht parallel mit der Unterschieds-Empfindlichkeit geht. Stumpf[1]) fand dagegen, daß in der Tiefe weit schlechter geurteilt wurde

1) Stumpf, Tonpsychologie S. 312.

als in der Höhe. Wenn ich das Gegenteil gefunden habe, so ist das nur ein scheinbarer Gegensatz. Denn während ich von der Subkontra-Oktave bis zur fünfgestrichenen Oktave experimentierte, ist die Distanz der Stumpfschen Versuchstöne nur vom C_1 bis zum fis_4, für welche auch meine Urteile im Sinne Stumpf's ausfallen, denn die Unsicherheit der hohen Töne fängt erst mit der Mitte der fünfgestrichenen Oktave an, während die Sicherheit nach der Tiefe jenseits der Kontra-Oktave, wie erwähnt, zunimmt.

V.

Einfluſs der Intensität auf die absolute Ton-Beurteilung.

Wir kommen jetzt zur Betrachtung der zweiten Ton-Qualität, der Tonstärke, und wollen ihren Einfluß auf absolute Höhenurteile untersuchen. Über Ton-Intensitäten Versuche anzustellen, ist immer eine recht mißliche Sache, weil leider noch keine genügenden Apparate existieren, mit welchen man die physikalische Intensität eines Tones messen könnte.

Wir müssen unterscheiden zwischen Reizstärke (Intensität des physikalischen Tones) und Empfindungsstärke[1]). Es leuchtet ein, daß es eine Reizstärke geben kann, welche nicht zur Empfindung zu gelangen braucht. Sehr schwache Tonreize, die das Trommelfell treffen, können die Widerstände in diesen, in den Gehörknöchelchen und in den weiteren Teilen des inneren Ohres nicht überwinden. und kommen so gar nicht bis zur Erregung des Gehörnerven. Aber auch, wenn eine sehr schwache Reizung des Gehörnerven stattgefunden hat, braucht immer noch keine Empfindung zu entstehen. Man muß annehmen, daß ebenso wie der Schall durch seine Fortpflanzung in der Luft geschwächt wird, er auch in einem anderen Medium, hier der Nervenmasse, völlig ausgelöscht werden kann. Wenn man aber selbst Apparate hätte, mit denen man die Reizstärke genau messen könnte, und wenn man auch den Leitungs-Widerstand der Nerven ausrechnen könnte, würde man doch nicht im klaren sein über die zur minimalen Empfindung nötigen Reizstärke-Prozente. Denn sobald wir ein Urteil abgeben über eine Empfindung, müssen wir diese Empfindung wahrgenommen haben; wir urteilen dann über die Wahrnehmungs-Schwelle und nicht über die Empfindungs-Schwelle. Denn es ist sehr wohl denkbar, daß eine wirklich vorhandene Empfindung nicht bemerkt zu werden braucht wegen allzugeringer Stärke, wegen Mangel an Aufmerksamkeit, wegen Ermüdung und anderer äußerer Umstände. Beide Schwellen, die der Empfindung und der Wahrnehmung, würden sich nähern bei günstigen Bedingungen, bei großer Aufmerksamkeit und äußerster Stille. Im allgemeinen aber schwankt die Wahrnehmungs-Schwelle bedeutend.

Man kann weiterhin einen ganz schwachen Ton wahrnehmen, ohne über seine Höhe eine Aussage machen zu können. Die Beurteilung der absoluten Tonhöhe kommt erst zu stande nach einer Art Analyse der Empfindung; erst nachdem man eine Ton-Empfindung wahrgenommen hat, kann man die verschiedenen Qualitäten: Höhe, Stärke, Klangfarbe, Dauer einzeln analysieren. Man kann also bei einer gewissen minimalen Stärke sagen, daß man etwas Tonartiges wahrgenommen hat, aber bei einer anderen Intensität erst die Tonhöhe bestimmen. Es muß also psychologisch unterschieden werden zwischen Schwellen der Empfindung, der

1) Vergl. Stumpf, Tonpsychologie I, S. 379.

Wahrnehmung und des Höhen-Urteils; letztere ist wahrscheinlich verschieden für absolute und relative Höhen-Urteile.

Die numerischen Werte, welche von den einzelnen Untersuchern für die Wahrnehmungs-Schwelle herausgerechnet sind, beziehen sich teils auf Geräusche, teils auf Töne. Für Stimmgabel-Töne hat Conta[1]) die Dauer gemessen, innerhalb deren eine kräftig angeschlagene Stimmgabel noch gehört wird. Boltzmann und Töpler haben nach der Enfernung, in welcher ein Pfeifenton von 181 Schwingungen (*fis*) noch zu hören war, die Schwingungsweite eines Luftteilchens für den eben hörbaren Ton auf 0,00004 und die mechanische Arbeit, welche dabei an das Ohr abgegeben wird, auf $\frac{1}{3 \text{ Billionen}}$ Kilogrammeter berechnet. Rayleigh soll noch weit geringere Werte eruiert haben[2]).

Wenn diese Untersuchungen schon ihre großen Schwierigkeiten haben, so wachsen dieselben doch noch bedeutend bei der Berechnung der für ein absolutes Höhen-Urteil erforderlichen Reizstärke. Wie oben gesagt, gehört zur Höhen-Beurteilung eine Art Analyse der einzelnen Ton-Qualitäten. Jeder Ton hat seine Nebengeräusche, und erst wenn die Intensität derselben verschwindend klein ist gegen die Intensität des Tones oder wenigstens so gering ist, daß die Aufmerksamkeit von ihr abgezogen wird, ist ein Höhen-Urteil möglich. Wollte man nun z. B. die Boltzmann-Töpler'sche Versuchs-Anordnung für diese Frage anwenden, dann müßte stillschweigend angenommen werden, daß der Ton und die Nebengeräusche durch die Entfernung von der Schallquelle proportional abgeschwächt werden. Das ist aber keineswegs bewiesen, im Gegenteil scheint es, daß die Empfindungsstärke der Geräusche mit der Entfernung des tönenden Objektes rascher abnimmt als die der Töne. So giebt Stumpf[3]) an, daß Militärmusik im Zimmer besser zu differenzieren sei als im Freien, da die Straßen-Geräusche ein Hindernis der Ton-Perception bildeten: diese würden durch die Wände und die Entfernung mehr abgeschwächt als die Töne.

Untersuchungen über den Schwellenwert der Ton-Intensität, welcher für das absolute Höhen-Urteil erforderlich ist, können also auf diese Weise nicht angestellt werden; erst wenn wir im stande sind, willkürlich Reizstärken verschiedenen Grades bis zu den geringsten zu produzieren und physikalisch zu berechnen, dann wird es möglich sein, in diese Sache Klarheit zu schaffen.

Ob bei der Höhen-Beurteilung die Intensität des Tones nur so groß sein muß, um eine Analyse zu ermöglichen, oder ob für den Associations-Proceß (zwischen Tonbild und Wortbild) noch ein Plus von Stärke nötig ist, kann auch noch nicht beantwortet werden. Bei allen Versuchen, welche ich über ganz kurze und ganz schwache Töne anstellte, zeigte sich aber, daß jedesmal, wenn einer der musikalisch geübten Mitarbeiter, welcher aber kein absolutes Tonbewußtsein besaß, den Grundton analysierte, d. h. ihn etwa nachsingen konnte, auch bei mir das absolute Tonhöhen-Urteil fertig war. Die Grenze war so scharf, daß wir fast im selben Moment uns ein Zeichen gaben. Dies würde allerdings auch nur beweisen, daß für den psychischen Vorgang im Gehirn, der das Nachsingen vorbereitet, und den,

1) Troelsch, Archiv I, S. 163.
2) Siehe Stumpf, Tonpsychologie I, S. 385.
3) Tonpsychologie I, S. 397.

welcher das absolute Höhenurteil bewerkstelligt, dieselbe Minimalintensität des Tonreizes erforderlich ist.

Wie weit sich die absolute Höhenurteils-Schwelle von der Wahrnehmungs-Schwelle entfernt, das liegt an der Analysierungs-Fähigkeit, Übung und Ermüdung des Einzelnen. Bei sehr geübten Beobachtern und günstigen Bedingungen liegen Wahrnehmungs- und Höhenurteils-Schwelle dicht neben einander.

Auch abgesehen von der Intensitäts-Schwelle ist ein Einfluß der Tonstärke auf das Höhenurteil zu bemerken. Ein sehr starker Ton, etwa ein starker Posaunenklang, wird weit schwerer seiner absoluten Höhe nach bestimmt als ein leiserer Ton; das liegt daran, daß bei den lauteren Klängen mehr Obertöne und auch mehr Nebengeräusche mitempfunden werden, als bei den leiseren Tönen. Besonders erkennt man dies an Klängen, in welchen einzelne Obertöne besonders stark hervortreten, etwa an Glocken- und Gläser-Tönen; je leiser man ein Glas anschlägt, um so leichter wird man den Grundton desselben analysieren können, und so die Tonhöhe bestimmen. Manchen ist es überhaupt unmöglich, einen lauten Gläser- und Glocken-Ton richtig zu benennen, während es ihnen bei schwacher Intensität leicht gelingt; das Stärke-Optimum für die absolute Höhenbeurteilung liegt also zwischen Stärke-Maximum und Stärke-Minimum beträchtlich nach der Seite des letzteren zu.

Ein weiterer Einfluß der Stärke auf das Höhenurteil besteht darin, daß stärkere Töne meist für höher taxiert werden, als schwache Töne derselben Schwingungsanzahl; daß der Grund dieser Täuschung in der Empfindung zu suchen sei, erscheint unwahrscheinlich. Stumpf führt in seiner »Tonpsychologie« (I S. 238 f.) mehrere eigene Argumente und solche anderer Forscher dagegen an. Zur Erklärung der sicher bestehenden Urteils-Täuschung erinnert Stumpf erstens daran, daß häufig eine nachwirkende Erfahrung über das Sinken der Tonhöhe bei einem Sänger, dem der Atem und die Kraft ausgeht, mitspielen kann. Solche Eindrücke haben eine Gewohnheit hinterlassen, an ein Sinken des Tones bei abnehmender Stärke desselben auch in solchen Fällen zu glauben, wo die Art der Tonerzeugung ein wirkliches Sinken ausschließt. Eine andere Ursache der Täuschung liege zweitens in dem Umstande, daß höhere Töne bei gleicher Reizstärke größere Empfindungsstärke besitzen. Die Erfahrungen in dieser Hinsicht lassen unwillkürlich das hinsichtlich der Tonhöhe schwankende Urteil durch den Gesichtspunkt der größeren Stärke bestimmt werden, auch wo nicht die Empfindungsstärke allein, sondern die Reizstärke selbst größer ist. Drittens werden beim schwächeren Anschlagen eines Tones weniger Obertöne erzeugt. Die Beimischung von Obertönen gebe aber jedem Tone einen höheren Anstrich, weil das Klanggefühl dadurch dem der höheren Töne ähnlich werde. Im allgemeinen kommt dieser Einfluß der Tonstärke für das absolute Tonbewußtsein kaum in Betracht. Die geringen Distanzen, um welche der stärkere Ton höher erscheint als der schwächere, betragen meist nur so wenig Schwingungen oder nur Bruchteile derselben, daß diese für die Höhen-Beurteilung eines einzelnen Tones mittels eines absoluten Gehörs nicht mitsprechen können. Der Ton wird darum doch mit demselben musikalischen Namen benannt, der für einen weit größeren Bezirk (in mittleren Tonlagen 40—100 Schwingungen umfassend) gebraucht wird. Für Intervall-Vergleichung ist diese Urteils-Täuschung eher von Belang. Immerhin wäre es interessant,

sowohl für das Vergleichen zweier Töne als auch für die absolute Höhen-Beurteilung den Einfluß dieser Täuschung möglichst numerisch festzustellen; doch kann dies erst gelingen, wenn wir Apparate zur Intensitäts-Messung der Reizstärke haben, und wenn wir mit Hilfe dieser tabellarisch notiert haben, in welchem Verhältnis die Reizstärke zur Empfindungsstärke bei verschiedenen Tonhöhen steht.

VI.

Einfluſs der Tondauer auf die absolute Ton-Beurteilung.

Eine weitere Ton-Qualität, deren Beziehung zum absoluten Tonbewußtsein zu untersuchen ist, und welche sich der Intensität anschließt, ja zu ihr in engster Beziehung in den beiderseitigen Schwellenwerten steht, ist die Tondauer. Wir müssen hierbei unterscheiden zwischen der notwendigen Dauer eines einzelnen Tones und der eines Tones, der nur ein Glied einer Tonreihe bildet. Auch hierbei muß das Empfindungs-Urteil (Existentialurteil) von dem absoluten Tonhöhen-Urteil gesondert betrachtet werden. Man hat sich also, um zunächst nur von der Dauer eines einzelnen Tones zu sprechen, folgende Fragen vorzulegen:

1) Welches ist die Minimaldauer eines Tones für das Zustandekommen einer Tonempfindung?
2) Welches ist die Minimaldauer eines Tones für die Bildung eines absoluten Höhenurteils?

Über beide Fragen habe ich eingehende Untersuchungen in Gemeinschaft mit L. I. Brühl angestellt, welche in der Zeitschrift für Psychologie, Band 18, veröffentlicht sind. Ich verweise deshalb im einzelnen auf diese Abhandlung und möchte hier nur in Kürze die Versuchs-Anordnung und die gewonnenen Resultate angeben.

Wir stellten uns die Aufgabe, möglichst kurze Töne zu erzeugen, deren Schwingungsanzahl und Dauer leicht zu berechnen ist, und ihre Einwirkung auf Empfindung und Höhenurteil zu untersuchen. Am zweckmäßigsten erschienen uns für diesen Zweck die Töne, welche man durch Anblasen einer Sirenen-Scheibe gewinnt. Auf einer kreisrunden Aluminium-Scheibe, welche einen Durchmesser von 80 cm hat, ließen wir auf zwei konzentrischen Kreisen Löcher derart ausstanzen, daß bei derselben Größe der Löcher (Durchmesser 2 mm) und gleichem Abstand von einander (kürzeste Verbindung 2 mm) auf dem größeren Kreis 500, auf dem kleineren 300 Löcher entstanden. Die Scheibe wurde in ihrem Mittelpunkt gedreht in verschiedener Geschwindigkeit, welche wir durch Handtrieb oder, wenn wir größere Konstanz wünschten, mit Hilfe eines Gasmotors erreichten. Wir bliesen unsere Löcher-Reihen durch ein 1 cm dickes Glasrohr an, dessen Mündung sich auf 2 mm verjüngte, und benutzten zur Erzeugung des zum Anblasen nötigen Luft-Quantums zuerst einen Blasebalg; da uns dieser aber recht umständlich war, und wir bemerkten, daß unsere Lunge die nötige Luftmenge und den erforderlichen Druck hergab, bedienten wir uns ferner dieser natürlichen Blasevorrichtung. Das Glas-Ansatzstück steckten wir in einen leicht beweglichen Schlauch, bliesen den Schlauch an und dirigierten mit der Hand die Mündung des Ansatzglases nach der Löcherreihe I oder II. Der eine

1) Otto Abraham und Ludwig J. Brühl, Über kürzeste Töne und Geräusche (Zeitschrift für Psychologie, XVIII).

von uns (Abraham) blies an, bestimmte die Tonhöhe, der andere drehte die Sirene, registrierte die Urteile und verglich zuweilen nach dem ausgesprochenen Urteil mit Harmonium-Tönen. Da die Löcher-Reihen im Verhältnis von 300 zu 500, d. h. 3 : 5 standen, gaben sie beim Anblasen Töne, welche dieses Schwingungs-Verhältnis zu einander zeigen; d. h. die beiden Töne bilden das Intervall einer Sexte. Um nun möglichst kurze Töne zu prüfen, brauchten wir nur einfach einen Teil der Löcher zu verkleben, d. h. nur eine bestimmte Anzahl anzublasen; wir verklebten nur die Löcherreihe I, während wir Reihe II als Kontrollreihe benutzten und deshalb durch ihre volle Lochanzahl einen kontinuierlichen Ton hervorbrachten. Wir stellten Versuche an mit 20, 10, 5, 3 und 2 Löchern, und da die Lochanzahl, wie wir in der Arbeit bewiesen, mit der Schwingungsanzahl der durch Anblasen entstehenden Töne identisch ist, so experimentierten wir mit Tönen, welche aus 20, 10 u. s. w. bis 2 Schwingungen bestanden. Wir kamen auf diese Weise zu dem sehr interessanten Ergebnis, daß für *Töne der Kontra-Oktave bis zur Mitte der viergestrichenen Oktave hinauf zwei Schwingungen genügen, um eine Tonempfindung zu erzeugen. Von der Mitte der viergestrichenen Oktave aufwärts bis zum Ende der fünfgestrichenen Oktave mußten wir mehr Schwingungen zu Gehör bringen, damit eine ordentliche Tonwahrnehmung zu stande kommt*, und zwar kamen wir:

mit	2	Schwingungen	bis	zu	einem	Ton,	der	3168	Schwingungen	pro	Sek.	macht
»	3	»	»	»	»	»	»	3960	»	»	»	»
»	4	»	»	»	»	»	»	5020	»	»	»	»
»	5	»	»	»	»	»	»	6000	»	»	»	»
»	10	»	»	»	»	»	»	7040	»	»	»	»

Da wir nun hierbei sehen, daß man bei zunehmender absoluter Schwingungszahl zu Tönen höherer Schwingungsanzahl pro Sekunde gelangt, lag es sehr nahe, die Werte zu betrachten in Bezug auf die absolute Zeit, welche sie ausdrücken. Ein Ton, welcher 3168 Schwingungen pro Sekunde macht, braucht für zwei Schwingungen $^2/_{3168} = ^1/_{1584}$ Sekunde oder, setzt man für $^1/_{1000}$ Sekunde das Symbol σ ein, $= 0{,}63\ \sigma$. Ein Ton von drei Schwingungen braucht, um eine Tonempfindung zu erzeugen, mindestens $^3/_{3960} = ^1/_{1320}$ Sekunde $= 0{,}76\ \sigma$. Vier Schwingungen brauchen $^4/_{5020} = ^1/_{1255}$ Sekunde $=$ $0{,}79\ \sigma$, fünf Schwingungen 0,83, zehn Schwingungen 1,42 σ. Man könnte daher sagen, daß für die Tonerzeugung eine Mindestzeit erforderlich ist, welche mit zunehmender Tonhöhe bis 0,63 σ abnimmt, dann bei höheren Tönen wieder wächst.

Nachdem wir in dieser Weise festgestellt hatten, eine wie große Anzahl von Schwingungen und welches Zeitminimum für die Ton-Wahrnehmung erforderlich ist, suchten wir jetzt die zweite Frage zu beantworten, wieviel Schwingungen zur Bildung des absoluten Tonurteils gehören. Es war uns nämlich aufgefallen, daß wir meist eine Wiederholung der kurzen Tonstöße abwarten mußten, um über die absolute Tonhöhe vollkommen im klaren zu sein. Die Tonstöße sind nämlich, wie wir in der Abhandlung auseinander setzten, begleitet von einem knallartigen, tiefen Nebengeräusch, welches sich wahrscheinlich aus Reflexionswellen und unregelmäßigen Nachschwingungen zusammensetzt. Diese Nebengeräusche waren für das Tonurteil sehr störend, und es dauerte eine ganze Zeit, bis wir den kurzen Ton aus dem Kon-

glomerat von Geräuschen, zu welchem sich noch das Anblasegeräusch und das Drehungsgeräusch der Scheibe hinzugesellten, herausschälen konnten; als ich aber mit gespanntester Aufmerksamkeit hinhörte (die Versuche strengten ganz enorm an), gelang es mir, auch bei einem einzelnen Tonstoß, welcher die für die Tonwahrnehmung geringste Schwingungsanzahl hatte, auch das richtige Höhen-Urteil zu fällen, welches allerdings nach einer Wiederholung des Tones bedeutend sicherer wurde. Die Zeit, welche verstrich vom Beginn der Tonempfindung bis zum Aussprechen des Urteils, war allerdings bei diesen kurzen einmaligen Tonstößen eine sehr bedeutende, ca. $^1/_2$—1 Minute, und wurde durch eine mehrmalige Wiederholung des Tones proportional dieser geringer. Ich bin mir bewußt, während dieser Urteilszeit deutlich den Prozeß des Analysierens durchgemacht zu haben. Ich sonderte im Geiste alle Nebengeräusche aus dem Gehörten heraus und ganz plötzlich, etwa nach einer halben Minute, tauchte in mir das Wortbild eines Tones z. B. *as* auf; ich verglich dann mit dem Erinnerungsbilde des Tones (*as*), das ich von früheren Eindrücken her in der Vorstellung habe, und prüfte, ob die Bezeichnung paßte; manchmal pfiff ich mir auch den Ton (*as*) vor und verglich mit der Tonempfindung, was in Ermüdungsfällen leichter ist, als die Vergleichung mit der Vorstellung. Meist war das aufgetauchte Wortbild das richtige Tonurteil, nur selten mußte ich dasselbe, aber dann auch nur um einen Halbton, korrigieren.

Es zeigte sich also, daß bei einem einmaligen Tonstoß schon richtig geurteilt werden konnte, d. h. daß für das absolute Höhenurteil dieselbe Dauerschwelle maßgebend ist, wie für die einfache Ton-Wahrnehmung. Für die Bestimmtheit des Urteils war aber eine Wiederholung des Tonstoßes sehr wertvoll, und zwar richtete sich die Anzahl der Wiederholungen nach Disposition, Erwartung, Ermüdung und Übung. Unter gewöhnlichen Umständen, wenn die Aufmerksamkeit gerade nicht auf die Tonhöhe gespannt ist, wird eine gewisse Zeit einer Tonempfindung nötig sein, um die Höhe bestimmen zu können, und zwar hängt dies wieder ab von der Klangfarbe, Stärke und Höhe des Tones. So giebt auch v. Kries (l. c.) an, daß, wenn er den Ton einer Lokomotivpfeife einmal kurz erklingen hört, er oft nicht im stande ist, über die Höhe eine Aussage zu machen, und daß ihm dies erst gelingt bei längerem Erklingen oder bei Wiederholung des kurzen Tons.

VII.

Einfluſs der zeitlichen Distanz auf einander folgender Töne.

Von wesentlichem Einfluß auf die absolute Tonhöhen-Bestimmung ist auch die zeitliche Distanz auf einander folgender Töne; es erscheint dies wahrscheinlich unverständlich, da ich oben gesagt habe, daß das absolute Tonbewußtsein mit Intervall-Vergleichung nichts zu thun habe, es also gleichgültig sei, ob eine Minute oder Tage zwischen zwei Tonempfindungen vergehen. Gewiß ist letzteres richtig; große Zeitdistanzen sind von keinem Einfluß auf absolute Höhen-Bestimmungen, wenn nicht gar durch jahrelangen Mangel jeder musikalischen Beschäftigung das absolute Tonbewußtsein verringert wird. Von Bedeutung für das Höhen-Urteil sind aber die kleinen Zeit-Distanzen zwischen auf einander folgenden Ton-Empfindungen, und diese habe ich in Gemeinschaft mit Herrn Dr. K. L. Schaefer einer genaue-

ren experimentellen Prüfung unterzogen[1]). Wir hatten uns zwei Aufgaben gestellt:

1) Wie rasch können zwei Töne auf einander folgen (d. h. im Triller, oder Tremolo), um noch als zeitlich getrennt empfunden und ihrer absoluten Höhe nach erkannt zu werden,
2) absolute Tonhöhen-Bestimmungen schnell auf einander folgender Töne einer musikalischen Figur.

Beide Aufgaben thun gleichzeitig dar, wie sich auf einander folgende Töne in der Empfindung und im Urteil beeinflussen.

Was zunächst die Versuchs-Anordnung anbetrifft, so war dieselbe ähnlich der für die Untersuchung der kürzesten Töne verwendeten. Die Töne wurden durch Anblasen einer Sirenenscheibe erzeugt, also einer Kreisscheibe, auf der mehrere konzentrische Löcher-Kreise ausgestanzt waren; für die höheren Oktaven benutzten wir die oben beschriebene Aluminium-Scheibe, für die tieferen eine nach demselben Prinzip aus Holz gefertigte, deren Löcher einen etwas größeren Durchmesser hatten. Das Anblasen der einzelnen Löcher-Reihe geschah mittels zweier kleiner Röhren, deren Lichtung genau gleich der Größe der Löcher war. Den Wind lieferte teils ein Kompressions-Apparat, teils wurde mit dem Munde angeblasen. Die Rotation der Scheibe besorgte entweder ein sehr gleichmäßig laufender Motor oder einer von uns, die wir uns darauf eingeübt hatten, mit der Hand. Das Intervall der im Triller oder Tremolo alternierenden Töne ist ohnehin unabhängig von der Schnelligkeit der Drehung. Wenn der eine Kreis z. B. 8n, der andere 9n Löcher hatte, so mußte das Intervall stets eine Sekunde bleiben, wie hoch die Töne und wie rasch ihre Aufeinanderfolge auch sein mochten. Durch Kombination des Kreises von 8n Löchern mit einem andern von 10n Löchern erhielten wir Töne, die im Verhältnis der großen Terz zu einander standen, und ebenso konnten wir auch Quarten- und Quinten-Tremoli herstellen. Das alternierende Anblasen der Löcher-Reihen durfte nicht etwa so ausgeführt werden, daß der Wind immer erst durch die eine und dann durch die andere Röhre gegen die Scheibe getrieben wurde. Wir ließen vielmehr den Doppelluftstrom kontinuierlich wirken und verklebten oder verstopften dafür abwechselnd gleiche Strecken der beiden Löcher-Kreise. So war zuweilen die erste Hälfte des einen Kreises und die zweite Hälfte des zweiten Kreises mit dickem Papier überzogen. In anderen Fällen wurde der erste und dritte Quadrant des einen Kreises und der zweite und vierte des anderen mit Kork-Stöpseln abgedichtet. Ob die Kreise in Halbkreise, Quadranten, Sextanten oder Oktanten geteilt wurden, richtete sich danach, ob wir höhere oder tiefere Töne erzielen wollten, wir haben im allgemeinen, um Beeinflussungen zu verhüten, beliebig zwischen höheren und tieferen Tonlagen gewechselt.

War die Sirene in der angegebenen Weise vorgerichtet, so begann der Versuch: Wir drehten zunächst die Scheibe ganz langsam und bekamen so tiefe, noch deutlich getrennt zu hörende Töne. Dann ward die Geschwindigkeit allmählich gesteigert, so daß die Töne immer höher und kürzer wurden, bis wir an eine ziemlich scharf bestimmbare Grenze gelangten, bei der die Töne nur eben noch einzeln wahrgenommen werden konnten, beziehungsweise eben an-

1) O. Abraham und K. L. Schaefer, Über die maximale Geschwindigkeit von Tonfolgen (Zeitschrift für Psychologie, XX).

fingen, mit einander zu einem Akkord zu verschmelzen. Jenseits dieses Momentes, der vielleicht als Triller-Schwelle zu bezeichnen wäre, bildeten dann die beiden Töne einen unterbrochenen Akkord, der mit weiterer Beschleunigung der Rotation mehr und mehr an Glätte zunahm. Wir stellten hierauf die Beobachtung auch auf dem umgekehrten Wege an, indem wir vom Akkord ausgehend, den Punkt der eben merklichen Trennung aufsuchten, was sich im allgemeinen als die zweckmäßigere Methode erwies. Jedenfalls wurden stets beide Arten des Experimentes so oft wiederholt, bis wir zu einem klaren Urteil über die Triller-Schwelle und die entsprechenden Höhen der Töne gekommen waren. Alsdann genügte eine einfache Rechnung, um die zugehörige Dauer (d) der Töne zu finden. War nämlich s die Schwingungsanzahl eines derselben, und n die Löcheranzahl des zugehörigen Kreissektors, so mußte $d = \frac{n}{s}$ Sekunden sein. Die Schwingungszahlen wurden wieder für $a_1 = 440$ Schwingungen pro Sekunde genommen. Die Resultate unserer Versuche, welche in der citierten Arbeit tabellarisch aufgeführt sind, möchte ich hier nicht des Näheren auseinander setzen. Im allgemeinen zeigte sich, daß, abgesehen von den höchsten und tiefsten Tonlagen, in denen die zur Erzielung der Triller-Schwelle nötige Zeit ein wenig größer ist, die Schwelle für die mittleren Oktaven fast gleich groß ist, nämlich ca. $^1/_{35}$ Sekunde pro Ton beträgt für Töne der großen bis zur viergestrichenen Oktave. Es kann also in allen Oktaven gleich schnell getrillert, beziehungsweise tremoliert werden, um gesonderte Ton-Wahrnehmungen hervorzubringen, und zwar macht dabei das Intervall keinen nennenswerten Unterschied. Hervorgehoben zu werden verdient der Umstand, daß in der hohen Region die Dauer-Schwelle im Triller so sehr viel länger ist, als die zur Perzeption eines einzelnen Tones erforderliche (s. o. $= 0{,}63\ \sigma$). Eine Erklärung dieses auffallenden Faktums habe ich in meiner an obige anschließenden Abhandlung versucht[1]). Dort habe ich die Gründe klargelegt, welche für die Empfindung und Wahrnehmung in Betracht kommen können. Diese hier näher zu erörtern, dürfte zu weit führen. Was aber hierher gehört und in der citierten Arbeit noch nicht erwähnt ist, das ist der Umstand, daß abgesehen von den für die Empfindung maßgebenden Gründen (Abklingen u. s. w.) für das absolute Tonhöhen-Urteil noch besondere Verhältnisse mit sprechen können, daß zwei auf einander folgende Ton-Empfindungen das Höhen-Urteil störend beeinflussen.

In dem die kürzesten Einzeltöne behandelnden Abschnitt wurde aus einander gesetzt, daß bis zur Fixierung des Urteils eine bestimmte verhältnismäßig große Zeit nötig war, in welcher der Prozeß des Analysierens durchgemacht wird. Dieses Analysieren, sagten wir, wird erleichtert durch Wiederholung eines Tones. Ebenso nun, wie hier die Wiederholung des Tones das Urteil erleichtert, wird in unserem jetzigen Falle, wo es sich bei dem Triller um einen zweiten von dem ersten verschiedenen Ton handelt, das Tonhöhen-Urteil erschwert. Die Aufmerksamkeit wird fortwährend von dem einen zu dem anderen Ton gelenkt und kann nicht so lange bei dem ersten Ton verweilen, um seinen Grundton aus Nebengeräuschen und Klangfarbe zu analysieren. Daß diese Erklärung richtig ist, erhellt daraus, daß

1) Otto Abraham, Über das Abklingen von Tonempfindungen (Zeitschrift für Psychologie, XX).

bei einer maximalen Triller-Geschwindigkeit, bei welcher die beiden Töne schon zu einem Akkorde verschmolzen, die Tonhöhen-Bestimmung weit leichter war als bei der Schnelligkeit, in welcher die Töne schon getrennt wahrgenommen wurden. Trotz der in ersterem Fall weit größeren Geschwindigkeit und der kurzen Dauer der physikalischen Einzeltöne hatte man doch die Empfindung eines ruhenden Zusammenklangs, der nur etwas rauh war, und konnte so leicht die Tonhöhen des Akkordes bestimmen.
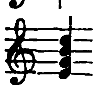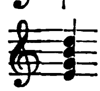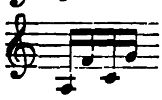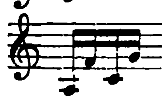
Wir können also sagen, daß absolute Tonhöhen-Bestimmungen bei trillernden und tremolierenden Tönen schon möglich sind, wenn eine gesonderte Wahrnehmung der Einzeltöne wegen der Schnelligkeit noch nicht vorhanden ist, ja daß die Höhen-Bestimmung dann sogar weit leichter zu stande kommt, als an der Trillerschwelle.

Weit wichtiger für die praktische Musik war der zweite Teil unserer Arbeit, in welcher wir die maximale Geschwindigkeit musikalischer Figuren für Empfindung und Höhenurteil in Betracht zogen. Wir machten diese Untersuchungen in Gemeinschaft mit dem jüngst verstorbenen Prof. Oscar Raif von der Königlichen Hochschule für Musik, welcher gleich mir unter gewöhnlichen Umständen ein sicheres absolutes Tonbewußtsein besaß und mit dankenswerter Liebenswürdigkeit uns seine wertvolle Hilfe zu teil werden ließ. Der Versuchsmodus blieb derselbe wie bisher, nur daß eben die Anzahl der aufeinander folgenden Töne vermehrt wurde und jetzt außer auf die absolute Höhe auch noch auf ihre Reihenfolge geachtet werden mußte. Wir haben im ganzen fünf Versuche angestellt. In den vier ersten bestand die Figur aus vier Tönen, im letzten aus fünf. Bei großer Geschwindigkeit des Scheiben-Umlaufs hörte man nur, daß es sich um eine Mehrheit von nicht völlig gleichzeitigen Tönen handle. Die Beobachter konnten daher die absoluten Tonhöhen größtenteils richtig erkennen (insbesondere die des höchsten und tiefsten Tones) aber nichts oder wenigstens nichts Sicheres über die Reihenfolge aussagen; dieselbe wurde erst bei einer durchschnittlichen Dauer jedes einzelnen Tones von $^1/_{10}$ Sekunde oder 100 σ erkannt. Eine Wiedergabe der fünf Versuchsprotokolle wird diese Verhältnisse am besten illustrieren:

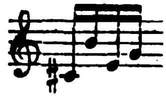
1. Versuch.

Die Intervallfolge war: 
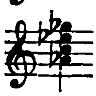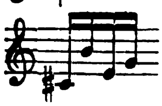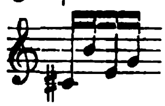
Es urteilte:

Raif	Abraham	bei einer Dauer des einzelnen Tones von
		0,042 Sekunde
		0,055 »
		0,075 »
		0,111 »

2. Versuch.

Die Intervallfolge war: 
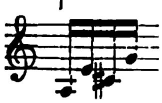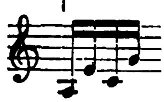
Es urteilte:

Raif	Abraham	bei einer Dauer des einzelnen Tones von
		0,037 Sekunde
		0,059 »
		0,091 »

3. Versuch.

Die Intervallfolge war: 

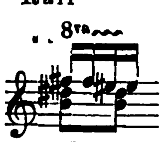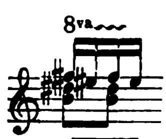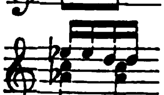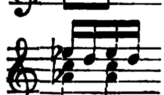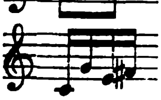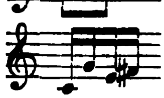
Es urteilte:

Raif	Abraham	bei einer Dauer des einzelnen Tones von
		0,055 Sekunde
		0,076 »
		0,111 »

4. Versuch.
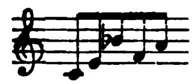
Die Intervallfolge war: 

Es urteilte:

Raif	Abraham	bei einer Dauer des einzelnen Tones von
		0,028 Sekunde
		0,059 »
		0,095
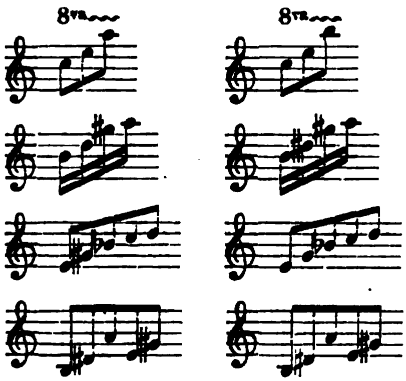
5. Versuch.

Die Intervallfolge war:



Es urteilte:

Raif — Abraham — bei einer Dauer des einzelnen Tones von



0,023 Sekunde

0,050 »

0,076 »

0,100 »

Beide Versuchs-Personen haben hiernach im großen und ganzen auffallend gleichmäßig geurteilt, fast übereinstimmend richtig und falsch. Bemerkenswert ist, daß die dem musikalischen Ohr ungewohnteren Ton-Kombinationen unrichtiger beurteilt wurden und die Neigung bestand, sie in bekannte umzudeuten. So glaubten die Beobachter z. B. im ersten Versuch statt der wirklichen Töne die ihnen geläufigen Tonfolgen des kleinen Septimen-Akkordes zu hören. Außerdem zeigte sich, wie vorher bei den Triller-Versuchen, daß es schwieriger ist, die absoluten Tonhöhen zu bestimmen, wenn die Töne mäßig schnell nach einander erklingen, als wenn die Töne scheinbar zu einem gebrochenen Akkord vereinigt sind. Es wurden zwar auch dann Fehler gemacht in der Weise, daß einzelne Töne (vgl. Versuch 5) gar nicht gehört wurden. Aber die, welche wahrgenommen wurden, wurden weit schneller erkannt, als bei der mittleren Geschwindigkeit; die Urteils-Zeit war also dann größer. Jedenfalls erwies sich auch aus diesen Versuchen, daß das Tonhöhen-Urteil bei schnell auf einander folgenden Tönen beeinflußt wird von der Zeit-Distanz. Diese Beeinflussung trifft aber auch nur die *Analyse* des Ton-Komplexes. Ist ein Ton der Figur gehörig analysiert (allerdings gehören dazu zahlreiche Wiederholungen), dann ist für den mit absolutem Tonbewußtsein Begabten auch der Name da; *die Association zwischen Ton und Wortbild ist also nicht beeinflußt, sondern nur die Entstehung des deutlichen Tonbildes.*

VIII.

Einfluſs der Klangfarbe.

Einen ganz bedeutenden Einfluß hat auf das Urteil absoluter Tonhöhen die *Klangfarbe*. Derselbe ist so gewaltig, daß viele Musiker Töne einer bestimmten Klangfarbe mit vollkommener Sicherheit benennen können, während

sie bei anderm Klang-Charakter ganz im Dunkeln tappen und sich unter einem Ton beliebig ein *c* oder *a* oder *b* vorstellen können. Nach meinen Erfahrungen ist es sogar häufiger, daß das Tonerkennungs-Vermögen auf einzelne Klangfarben beschränkt ist, als daß es auf alle Klänge ausgedehnt ist. Den Begriff »Klangfarbe« müssen wir in ganz spezieller Weise gebrauchen: Gewöhnlich unterscheidet man Klangfarbe im weiteren und engeren Sinne. Der allgemeine Begriff umfaßt nach Stumpf:

1) den Klang-Charakter, der durch associierte Vorstellungen oder Gefühle entsteht,
2) die Tonfarbe einfacher Töne,
3) die durch Obertöne entstehende Klangfarbe,
4) die Klangfarbe, verursacht durch begleitende Nebengeräusche,
5) die durch Stärke und Höhenschwankungen, durch verschiedenes An- und Abklingen hervorgerufene Eigenart.

Was zunächst die associierten Vorstellungen anbetrifft, die einer Ton-Empfindung den Charakter beilegen, so kann sich deren Besprechung hier erübrigen, da sie für die Tonhöhen-Bestimmung hier nicht in Betracht kommen. Wohl kann ein Flötenton die Wort-Vorstellung *C* hervorrufen und nebenbei als »idyllisch« bezeichnet werden, doch sind beide Begriffe so heterogen, daß sie sich niemals stören oder überhaupt beeinflussen. Weiterhin fällt für unsere Untersuchung der Klang-Charakter aus, den man einfachen Tönen beimißt und der eine Funktion ihrer Höhe ist; zunächst findet man selbst bei physikalischen Instrumenten selten obertonfreie Töne, und dann kämen diese Töne auch nur im Gegensatz zu den obertonhaltigen Klängen in Betracht. Auch von dem durch Höhe- und Stärke-Schwankungen entstehenden Klang-Charakter kann man absehen, weil er die durch Association bedingten Gefühle beeinflußt, nicht das Höhenurteil.

Für uns wichtig ist die Klangfarbe, welche durch verschiedene Beimischung von Obertönen, und welche durch Nebengeräusche entsteht, sie bringt hauptsächlich die Eigenart der Instrumente hervor.

Betrachten wir zunächst, welche Instrumentaltöne am leichtesten in ihrer absoluten Höhe erkannt werden, so steht in erster Linie das Klavier voran. Klaviertöne werden am leichtesten bestimmt, dann die Töne der Geigen, Holzblasinstrumente, Blechinstrumente, Stimmgabeln, Gesangstöne und schließlich die Klänge der Glocken und Gläser. Bei oberflächlichem Anblick dieser Reihe könnte man auf die Vermutung kommen, daß die Instrumententöne, welche am häufigsten gehört werden, auch am leichtesten in ihrer Höhe bestimmt werden. Doch das ist nicht der Fall; denn während allerdings die oft gehörten Klaviertöne weitaus am leichtesten bestimmbar sind, stehen die Töne, welche der menschliche Kehlkopf hervorbringt, und welche an Häufigkeit des Vorkommens wohl mit den Klaviertönen konkurrieren können, an der unteren Grenze der Erkennbarkeits-Skala; mag also auch die Übung in der Klangfarbe von Einfluß auf die Höhen-Bestimmung sein, es muß doch noch ein weiterer Grund hinzukommen, der die Schwierigkeit der Erkennbarkeit von Gesangstönen erklärt. Dieser Grund muß in den Tönen selbst liegen, und da ist das Hauptunterscheidende die Ungleichartigkeit der Obertöne. Es zeigt sich nun, daß nicht etwa die einfachen oder wenigstens die obertonarmen Klänge der Stimmgabeln, sondern gerade die oberton-reicheren, schärferen Instrumentalklänge leicht erkannt werden. Noch wichtiger allerdings

als die Anzahl der Obertöne ist die Stärke einzelner Teiltöne für die Höhen-Bestimmung.

Dies sieht man deutlich an den schwer erkennbaren Tönen der Glocken und Gläser und der menschlichen Stimme. Bei Glocken und Gläsertönen sind gerade einzelne Teiltöne so besonders verstärkt in der Klangmasse enthalten, daß der Grundton oft hinter den Obertönen verschwindet, so daß nur durch Aufmerksamkeit und Übung ein Heraushören desselben möglich ist. Bei Gesangstönen kommen noch die unharmonischen Beitöne der Vokale in Betracht, welche einzelnen Beobachtern große Schwierigkeiten machen; so klagt namentlich J. v. Kries, daß er nur in Ausnahmefällen die Töne der menschlichen Stimme und zwar die der Sopranstimme erkennt. Daß Klänge, in welchen einzelne Teiltöne besonders stark hervortreten oder unharmonische Beitöne enthalten sind und den Grundton verdecken, schwer in der Grundton-Höhe erkannt werden, erklärt sich also von selbst.

Schwieriger ist es, nachzuweisen, weshalb im allgemeinen obertonreichere Klänge leichter beurteilt werden als oberton-arme. Hier können mehrere von einander ganz verschiedene Möglichkeiten in Betracht kommen. Wenn das, was wir aus den früheren Betrachtungen gewonnen haben, richtig ist, daß nämlich die erste Bedingung für die Höhen-Bestimmung eines Klanges das Heraushören des Grundtones ist, dann müßten obertonlose oder -arme Klänge wie die der Stimmgabeln am leichtesten beurteilt werden. In Wirklichkeit werden diese aber sehr schwer erkannt. Stumpf hat ebenfalls durch Versuche, welche er über die Beurteilung von Intervallen anstellte, gefunden, daß die Analyse bedeutend erleichtert wurde, wenn die Klänge einen schärferen Klang-Charakter hatten, und giebt dafür folgende Erklärung:

»Vor allem, wenn Zusammenklänge von scharfen Einzelklängen leichter analysiert werden als von weichen, so läßt sich anführen, daß sehr weiche Klänge der Regel nach zugleich schwach sind. Obertöne kommen eben nur bei Klängen von einer gewissen Stärke des Grundtons zum Vorschein und wachsen an Zahl und Stärke unter sonst gleichen Umständen mit der Stärke des Grundtones, während umgekehrt obertonfreie Klänge, wo sie überhaupt möglich sind, nur bei schwächster Tongebung erzielt werden können, die höchste Oktave ausgenommen.«

Stumpf erklärt also die leichte Erkennbarkeit scharfer Klänge durch die größere Stärke des Grundtones, die noch durch die Differenztöne der Obertöne bei zunehmender Stärke des Klanges im Verhältnis mehr wächst als die Teiltöne. Wenngleich es sich bei der Stumpf'schen Erklärung um das Analysieren von Akkorden handelt, läßt sich dieselbe wohl gut auch für das Beurteilen eines Klanges, der ja auch aus Teiltönen besteht, anwenden, wenn anders zu dem Tonurteil überhaupt eine wirkliche Analyse erforderlich ist, was ich gleich näher besprechen werde.

Zweitens kann auch die Übung hierbei von großem Einfluß sein; man analysiert häufiger und darum leichter oberton-reiche als oberton-arme Klänge.

Während diese Erklärungen darlegen, daß das Heraushören des Grundtones bei oberton-reichen Klängen leichter ist als bei milden, kann man auch die leichte Bestimmbarkeit scharfer Klänge in völlig entgegengesetzter Art darthun, muß dann allerdings darauf verzichten, das Heraushören des Grundtons als *Conditio sine qua non* für die Höhen-Bestimmung zu betrachten. Man kann die Ansicht verteidigen, daß überhaupt nicht der Grundton analysiert wird, ja daß der Grundton überhaupt keine Wort-Vorstellung repro-

duciert, sondern daß ein ganzer Ton-Komplex, der Grundton zusammen mit einigen Teiltönen erst die Association bewerkstelligt. Das, was wir a_0 nennen, wäre dann gar nicht a_0, sondern $a_0 + a_1 + e_2 + a_2$ u. s. w. Danach würde sich erklären, weshalb Stimmgabeltöne schwieriger erkannt werden, als schärfere Klänge. J. v. Kries[1]) führt eine ähnliche Erklärung an für die leichte Erkennbarkeit der Akkorde. Es handelt sich nach ihm um die wechselseitige Unterstützung verschiedener Associations-Vorgänge, allgemein formuliert darum, daß zwar der Effekt *α* vorzugsweise an *a* und der Effekt *β* vorzugsweise an *b* geknüpft ist, gleichwohl *α* allein durch *a* nicht hervorgerufen werden kann, sondern nur *α* und *β* zusammen durch *a* und *b*. J. v. Kries übersieht nicht die Schwierigkeiten, die sich dieser Ansicht entgegenstellen, hält letztere aber für die am meisten befriedigende Erklärung. Ich glaube, daß dieselbe noch zu modifizieren ist; denn sonst müßte man annehmen, daß die allerschärfsten Klänge am leichtesten erkannt werden, während in Wahrheit in der Obertonzahl nach oben und nach unten hin eine Grenze gezogen ist. Am leichtesten werden Klänge mit mäßig viel Obertönen beurteilt.

Ich stelle mir vor, daß man durch Übung etwa in Klaviertönen den Ton-Komplex, welcher einer Klaviertaste entspricht, als Einheit auffaßt; ein anderer hat sich durch Geigenspiel eine Geigenton-Einheit gebildet, die ihm als Grundeinheit vorschwebt. Klänge, die sehr oberton-reich sind, müssen nun in der Weise analysiert werden, daß aus der Masse die Klavierton-Einheit herausgeschält wird, die vielleicht einen Grundton und zwei Obertöne repräsentiert; obertonlose Töne müssen erst in der Vorstellung mit den nötigen Obertönen versehen werden, um der Klavierton-Einheit zu entsprechen. Es findet hier allerdings kein bewußtes Hinzufügen von Tönen statt, sondern ein Vergleichen des gehörten obertonlosen Tones mit dem Erinnerungsbilde, das der Ton früher in anderer Klangfarbe (Klavierton-Einheit) im Gedächtnis zurückgelassen hat. Deshalb können nur Beobachter, die sich einen Ton vorstellen können, solche ungewohnte Klänge richtig beurteilen; solche aber, bei denen nur der Name durch die Ton-Empfindung reproduziert wird, sind dazu außer stande. Wir können jetzt also erklären, weshalb sehr scharfe und sehr milde Klänge schwerer beurteilt werden, als mittelscharfe.

Zweitens würde aber die Erklärung nicht etwa der obigen Auffassung, weshalb das scharfe Hervortreten einzelner Teiltöne bei Gläser- und Glockentönen störe, widersprechen. Wir müssen nur allerdings immer dann, wenn wir vom Heraushören des Grundtones sprachen, annehmen, daß nicht der einfache Grundton, sondern die besprochene Einheit gemeint ist. Ob es sich hierbei um eine wirkliche Analyse handelt, ist allerdings zweifelhaft. Eine vollständige Analyse eines Klanges derart, daß der Grundton von der Grundeinheit herausgehört werden und die übrigen Teiltöne einzeln zur Erkennung und Beurteilung kommen, findet bei gewöhnlichen Höhen-Urteilen jedenfalls nicht statt. Aber es ist möglich, daß die Grundeinheit herausgehört wird, und eine bestimmte Summe von Obertönen, und daß diese letztere erst vernachlässigt werden muß, um das Höhen-Urteil zu bilden. Vielleicht handelt es sich auch nur um eine Reproduktion der Grundeinheit, die sich der Musiker durch Übung gebildet hat. Gewisse Töne, die der Grundeinheit in der Klangfarbe sehr ähneln,

1) J. v. Kries, a. a. O.

reproduzieren sofort diese Einheit, andere, sehr von derselben verschiedene, bringen gar keine Reproduktion hervor, bei wieder anderen gehört eine längere Zeit und Aufmerksamkeit dazu, um die Reproduktion zu ermöglichen.

Ob es sich also um eine Analyse der Klänge oder eine Reproduktion der Grundeinheit handelt, ist schwer zu ermitteln, doch würde dies auch nur ein theoretischer Unterschied sein, für die Praxis kommt eben das nur als feststehend in Betracht, daß bei der Höhen-Beurteilung die Klangfarbe von großer Wichtigkeit ist, da die Klänge erst auf eine bestimmte Grundeinheit bezogen werden. Ob diese Einheit durch Klaviertöne oder sonstige Instrumente gewonnen ist, braucht uns weniger zu interessieren, nur werden durch die Arten der Instrumente große individuelle Schwankungen vorkommen. Daß wir in der That einen aus mehreren Tönen bestehenden Komplex als Einheit, und nicht als Grundton heraushören, scheint auch die oben besprochene Oktaven-Täuschung zu beweisen.

Die Abhängigkeit des Höhen-Urteils von der Klangfarbe zeigt sich bei allen mit absolutem Tonbewußtsein begabten Personen; zwar geben viele an, daß bei ihnen die Klangfarbe in der Erkennung keinen Unterschied macht, das sind aber solche, die eben alle Klänge richtig benennen können. Doch in der Genauigkeit der Beurteilung und speziell in der Urteilszeit kommen erhebliche Differenzen vor. Ich selbst glaubte, daß für mich die Klangfarbe belanglos sei, als ich aber die Tonhöhen-Bestimmungen auf ihre Urteilszeit hin prüfte, fand ich ganz gewaltige Differenzen.

IX.

Die Urteilsdauer bei Bestimmung absoluter Tonhöhen.

Die Dauer absoluter Tonhöhen-Urteile ist die Zeit, welche vom Beginn der Ton-Empfindung verstreicht bis zum Auftauchen des Buchstaben-Bildes als Laut oder Schriftzeichen oder des Noten- beziehungsweise Tastenbildes, welches dem gehörten Tone entspricht. Nähme man noch die Zeit vom Beginn des physikalischen Tones bis zur Ton-Empfindung hinzu, dann muß man außer der Dauer der Nervenleitung noch die Dauer des Anklingens berücksichtigen. Auerbach und Kries[1]) hatten durch Experimente gefunden, daß das Anklingen der tiefen Töne und somit auch die Dauer der Urteilsbildung bei diesen länger sei als bei hohen Tönen. Ich kann dieser Ansicht nicht zustimmen; in unseren Untersuchungen über die maximale Geschwindigkeit von Tonfolgen haben Dr. Schäfer und ich[2]) gefunden, daß die Triller-Schwelle für alle Töne ziemlich dieselbe ist, daß mithin das An- und Abklingen auch ziemlich dasselbe sein müsse. Dies zeigte sich, wenn wir die resonanzlosen Töne einer Loch-Sirene zum Versuch verwendeten. Sobald wir aber die Töne eines Klaviers oder eines Saiten-Instrumentes nahmen, änderte sich sofort auch die Zeit des An- und Abklingens, weil die längeren Saiten und die ihnen entsprechenden größeren Resonanz-Räume eine größere Zeit zum physikalischen Mitschwingen gebrauchen, als die kleineren Saiten. Hohe

1) v. Kries und Auerbach, Über die Zeiten der einfachsten psychischen Prozesse (Arch. für Physiologie, 1877).

2) O. Abraham und Karl Schaefer, Über die maximale Geschwindigkeit von Tonfolgen (Zeitschrift für Psychologie XX, S. 412).

Töne klingen also schneller an und ab als tiefe, aber nur physikalisch, nicht physiologisch. Ein Schluß auf die Urteilsdauer, d. h. auf die Dauer des Existentialurteils, wie ihn v. Kries und Auerbach machen, ist daher nicht gerechtfertigt. Wenn unsere Ansicht, daß die Dauer des Existentialurteils für hohe und tiefe die gleiche sei, richtig ist, dann würden wir sie für die Berechnung der Urteilsdauer absoluter Tonhöhe einfach als Konstante in Abzug bringen können, wenn wir den Moment des physikalischen Tonanfangs fixieren. Die Urteilsdauer absoluter Tonhöhen hängt, wie wir schon verschiedentlich zu bemerken Gelegenheit hatten, von verschiedenen Umständen ab: Wir sahen, daß Töne mittlerer Oktaven weit schneller beurteilt werden, als höchste und tiefste Töne, weil diese im Geiste vielleicht erst in die dem Urteil geläufigen Oktaven umgesetzt werden müssen; wir fanden, daß ganz kurze Töne eine sehr kurze Urteilszeit beanspruchen, hauptsächlich deshalb, weil man sie erst aus ihren Nebengeräuschen aussondern muß; wir sahen ferner, daß Töne mit ungewohnten Klangfarben eine längere Urteilszeit erfordern, als bekannte Klangarten, weil sie entweder in die letztere erst übertragen werden müssen, oder weil man erst die Einheit aus dem Konvolut von Obertönen heraushören muß. So hängt also die Urteilszeit ab von der Höhe, Dauer und Klangfarbe der Töne. Selbstverständlich kommen außer den physikalischen Unterschieden noch rein individuelle Umstände in Betracht, insofern der eine überhaupt schneller urteilt als der andere oder durch die physikalischen Faktoren in verschiedener Weise beeinflußt wird. Eine mittlere Urteilszeit zu berechnen hätte deshalb keinen Zweck, von Interesse wäre nur, die Urteilszeit unter günstigsten physikalischen und individuellen Bedingungen festzustellen. Die Lösung dieser Aufgabe hat allerdings erhebliche Schwierigkeiten.

Zunächst ist es eine wichtige Frage, wie das Tonurteil fixiert werden soll; man vermag dies durch die Sprache, durch Buchstabenschrift, Notenschrift oder durch Bezeichnung der entsprechenden Taste auf einer Klaviatur oder durch Griff auf einem anderen Instrument. Ich versuchte zunächst unter Mitwirkung von Herrn Dr. Max Meyer die Zeit bis zum Aussprechen des Urteils zu ermitteln. Die Versuchs-Anordnung war dabei folgende: Da Harmonium-Töne leicht und schnell zu beurteilen sind, verwendeten wir solche zu unseren Versuchen und hatten also die Zeit zu messen, welche vergeht vom Beginn des Harmonium-Tones bis zum Aussprechen der Ton-Bezeichnung. Die Harmonium-Tasten wurden angeschlagen mit einer Holzklammer, deren mit Platinblech beschlagene Enden in einen elektrischen Stromkreis eingeschaltet sind. Wird die Taste mit der Klammer angeschlagen, dann werden die Platinbleche auf einander gedrückt, der Strom ist geschlossen; der Strom wird wieder geöffnet durch einen Kontakt, der zwischen den Lippen des Beobachters liegt und beim Sprechen durch eine elastische Feder aus einander geht. Um die Zeit vom Stromschluß bis zum Öffnen zu messen, ist in den Kreis ein Chronoskop eingeschaltet, welches $^1/_{1000}$ Sekunden zu fixieren im stande ist. Wir glaubten nun, daß es sehr leicht wäre, auf diese Weise die Urteilszeit festzustellen; der Kontakt auf der Klaviatur funktionierte auch sehr gut, weniger aber der Lippenschlüssel; denn erstens wurde der Mund oft früher geöffnet als die Notenbezeichnung ausgesprochen wurde, und zweitens wirkten die verschiedenen Buchstaben so ungleich, je nachdem sie Vokale oder Konsonanten waren, am Lippenthor (*bf*), am Zungenthor (*cd*) oder am Gaumenthor (*g*) hervorgebracht wurden.

Da selbst die Übung hierin nichts zu bessern vermocht hätte, gaben wir diese ganze Methode, mit dem Lippenschlüssel zu arbeiten, auf. Das schriftliche Urteil auf seine Zeit zu untersuchen, schien uns deshalb nicht der Mühe wert, weil es immer nur ein mittelbares Urteil, aus Noten- oder Tastenbild entstanden, gewesen wäre.

Ein wahrscheinlich unmittelbares Urteil dagegen fällt man, wenn man die dem gehörten Ton entsprechende Taste auf einer Klaviatur niederdrückt. Die Klaviatur ist dem Klavierspieler so geläufig, daß er, wenn er einen Ton *e* hört, die Taste *e* herunterdrücken kann, ohne daß ihm zuerst das Lautbild aufsteigt, und selbst wenn dies der Fall sein sollte, nimmt der Prozeß viel weniger Zeit in Anspruch, als der des Schreibens und vielleicht auch des Sprechens. Wir machten daher jetzt folgende Versuchs-Anwendung. Wieder wurden Harmonium-Töne genommen, wieder wurde die Harmonium-Taste mit dem Klammer-Kontakt angeschlagen, der gleichzeitig den elektrischen Strom schloß; zum Öffnen des Stroms bedienten wir uns jetzt eines kleinen selbstkonstruierten Apparates: Ein kleines Klavier, wie es die Kinder als Spielzeug haben, versahen wir an seinen Hämmerchen mit Blechbeschlägen, welche im Ruhezustand gegen eine Blechleiste drückten, die in den elektrischen Stromkreis eingeschaltet war; der Strom ging von dieser Blechleiste durch die Hammerbeschläge weiter. Wurde nun eine Taste heruntergedrückt, so wurde der Hammer von der Leiste entfernt und so der Stromkreis geöffnet.

Wird jetzt also auf einem Harmonium mit dem Klammer-Kontakt ein Ton angeschlagen (z. B. *f*), und drückt dann die Versuchs-Person den Ton hörend die betreffende Taste *f* auf dem Kontakt-Klavier nieder, so kann man mittels des eingeschalteten Chronoskops die dafür nötige Zeit bestimmen. Diese Zeit ist allerdings noch nicht die Urteilszeit, sondern sie setzt sich zusammen aus:

1) der Dauer vom Beginn des Stromschlusses bis zum Anfang des physikalischen Tones,
2) der Wahrnehmungszeit des Tones,
3) der Urteilszeit der absoluten Tonhöhe in Tasten-Vorstellung,
4) der Zeit des Tasten-Suchens,
5) der Zeit von Niederdrücken der Taste bis zur Stromöffnung.

Die Zeit, welche vom Beginn des Stromschlusses bis zum Beginn des physikalischen Tones vergeht, ist bei den Harmonium-Tönen desselben Registers und bei fortdauernd optimaler Windstärke annähernd dieselbe, um so mehr, als es sich um keine großen Tonhöhen-Differenzen handelte, sondern nur um mittlere Oktaven; so kann jedenfalls das geringe Plus an Zeit, welches die tieferen Töne zur Resonanz verlangen, vernachlässigt werden. Die Wahrnehmungs-Zeit der Töne ist nach unseren oben citierten Untersuchungen für alle Töne dieselbe. Die Zeit, die vergeht vom Niederdrücken der Taste bis zur Strom-Öffnung ist als minimale Konstante nicht in Rechnung zu bringen. Es bleibt also übrig:

1) die Urteilszeit,
2) die Zeit, welche das Suchen der betreffenden Taste erfordert.

Die Zeit des Tasten-Suchens kann eine recht beträchtliche und verschiedene sein, je nach der Differenz der Blickrichtung und der Lage des Versuchstones. Bei unseren kleinen Kontakt-Oktaven hatten wir allerdings nur eine Oktave zu überblicken. Ich bestrebte mich daher, als Versuchs-Person, beim Beginn jedes Versuchs den Blick auf die Mitte der Klaviatur oberhalb der

Tasten zu fixieren, um nicht an eine bestimmte Taste zu denken und von beiden Enden der Tastatur gleich weit entfernt zu sein.

Beim Beginn unserer Untersuchungen schlug Dr. Meyer hinter einander Töne aus den verschiedensten Oktaven an; dies erwies sich aber als sehr unzweckmäßig. Denn wenn ich z. B. eben ein d_3 beurteilt hatte und dann ein h_2 beurteilen sollte, suchte ich unwillkürlich links von der d_3-Taste, da ich vom Klavier her es gewohnt bin, die tieferen Töne links zu suchen; ich erinnerte mich dann erst, daß meine Klaviatur nur eine Oktave groß sei. Die Suchzeit war also in solchen Fällen außerordentlich groß und mithin solch Versuch für unsere Frage nicht zu verwerten.

Wir untersuchten deshalb jede Oktave für sich und zwar die kleine, ein-, zwei- und dreigestrichene und je nach der Lage derselben stellte ich mir vor, daß ich mich an einem großen Klavier befände gerade vor der zu beurteilenden Oktave. Die Richtigkeit des Urteils wurde von Dr. Meyer kontrolliert, und zwar zeigte sich kein einziger Fehler in den sämtlichen Versuchsreihen. Die Ergebnisse sind folgende:

1898	Kleine Oktave	Eingestrichene	Zweigestrichene	Dreigestrichene	Mittel
c	576	571	445	441	516
d	645	598	453	529	563
e	544	590	458	507	538
f	499	559	486	527	521
g	655	565	399	477	538
a	714	591	426	463	515
h	606	457	412	468	499
Mittel	606	562	440	487	Mittel

Das interessante Resultat, welches diese Tabelle zeigt, ist, daß für die verschiedenen Oktaven eine ungleiche Zeit erforderlich ist bis zur Fixierung des Urteils durch das Anschlagen der Taste; ich drücke mich wieder vorsichtig aus und vermeide, Urteilszeit zu sagen, weil die Suchzeit sicher einen beträchtlichen Teil der berechneten Zeit einnimmt. Da wir aber oktavenweise vorwärts gingen und die übrigen oben erwähnten Kautelen anwandten, so glaube ich nicht, daß die Suchzeit von der jeweiligen Oktavenhöhe beeinflußt wird, sondern vielleicht, wenn sie berechnet werden kann, als konstanter Faktor abzuziehen ist. Die Zeit bis zur Fixierung des Urteils ist allerdings bei den einzelnen Tönen der gleichen Oktaven nicht dieselbe, es sind doch im Mittel Schwankungen zwischen 499 und 563, d. h. 64 σ Differenz zu verzeichnen. Diese Schwankungen sind wahrscheinlich auf Kosten der Suchzeit zu setzen. Jedenfalls läßt sich aus der Tabelle nicht nachweisen, daß ein bestimmter Ton besonders leicht beurteilt wird dem andern gegenüber, oder daß eine reihenartige Beziehung der einzelnen Töne

zu einander bestände. A priori hätte man vielleicht annehmen können, daß der meist beurteilte Ton *a* etwas bevorzugt würde, aber er nimmt nicht den ersten Rang der schnellsten Beurteilung ein, sondern auffallenderweise das *h*.

Wenn wir also von den geringen Schwankungen der Suchzeit absehen, dann kommen wir zu dem Schluß, daß die Urteilszeit für absolute Tonhöhen in drei einzelnen Oktaven verschieden ist, am geringsten ist sie bei mir in der zweigestrichenen Oktave und wird nach beiden Richtungen hin größer. Die fixierte Zeit, d. h. die konstante Suchzeit C + der Urteilszeit u ist also:

In	der	2-gestrichenen	Oktave	$C + u_2 = 440$
»	»	3	»	»	$C + u_3 = 487$
»	»	1	»	»	$C + u_1 = 562$
»	»	0	»	»	$C + u_0 = 606$

Es wäre nun eine sehr schöne Sache, wenn man die Konstante C herausrechnen und nach ihrem Abzug die reine Urteilszeit herausbekommen könnte. Dies ist uns aber nicht möglich gewesen. Die Art und Weise, wie wir dies versuchten, hat uns aber zu so interessanten Ergebnissen geführt, daß sie der Beschreibung wert ist: Wir wollten die Zeit berechnen, die vergeht vom Moment, in dem ein Buchstabe ausgesprochen wird, bis zum Zeitpunkte, in dem die Versuchsperson die dem Buchstaben entsprechende Taste niederdrückt. Dr. Meyer sprach also beispielsweise den Buchstaben C, drückte gleichzeitig den Kontakt mit der Hand zusammen, ich reagierte in derselben Weise wie vorher, d. h. ich drückte die C entsprechende Taste auf dem Kontakt-Klavier nieder. Die Zeiten, welche bei den einzelnen Buchstaben nötig waren, bis zur Tasten-Reaktion sind folgende:

1898	8/VI Buchstabe.	9/VI genannt.
c	556	509
d	549	605
e	566	562
f	563	492
g	561	573
a	394	503
h	506	546
Mittel	528	541

Diese Zahlen sind ebenso groß, wie die oben gefundenen Zahlen, aus denen wir die Urteilszeit bestimmen wollten, ja sie sind noch größer, als die oben ermittelten Ziffern der zwei- und dreigestrichenen Oktave. Wir können deshalb keineswegs diese Zeiten als Suchzeit betrachten und, wie wir es zuerst wollten, von den Höhen-Bestimmungen in Abzug bringen; dann würden wir gar negative Urteilszeiten herausrechnen. Aber wir sind nach unseren Resultaten zu dem Schluß berechtigt, daß der physiologische Übergang von dem gehörten Tonbild zu dem Tastenbild direkt ist und nicht, wie wir dies zuerst annahmen, erst durch das Tonbild ein Buchstabenbild erzeugt wird, welches erst die Tastenvorstellung im Gefolge hat. Ja die Verbindung des Tonbildes mit dem Tastenbilde ist eine innigere als die Verbindung des Tastenbildes mit seinem Buchstabenbilde.

Die Suchzeit, die also in beiden Versuchs-Resultaten noch enthalten

ist, konnte allein auf diese Weise nicht bestimmt werden; jedenfalls wird sie ein beträchtlicher Faktor unserer Ziffern sein, so daß die absolute Tonhöhen-Bestimmung selbst, d. h. der Übergang vom Tonbild zur Tonbezeichnung (als Tastenbild und auch als Wortbild) nur ganz minimale Zeiten erfordert.

Wie wir schon oben sahen, hängt die Urteilszeit von vielen Faktoren ab und ist gemäß Tabelle am kleinsten für mich in der zwei- und dreigestrichenen Oktave. Von großer Wichtigkeit dafür ist wohl die musikalische Übung; ich spiele Klavier und Geige, d. h. Instrumente, in denen die zwei- und dreigestrichene Oktave am häufigsten verwendet wird; vielleicht wird der Cellist und Kontrabassist in tieferen Tonlagen schneller urteilen können. Das jedoch glaube ich nicht, daß ich etwa nur die zwei- und dreigestrichene Oktave beurteilen kann und unbewußt die anderen Oktaven auf sie erst beziehe. Dazu sind die Unterschiede in den einzelnen Oktaven zu gering und zu gleichmäßig eigenartig nach der Höhe und Tiefe fortschreitend.

X.

Tonhöhen-Bestimmung durch mittelbare Kriterien — Tonarten-Charakteristik.

Wir haben jetzt also gesehen, wie die verschiedenen physikalischen Ton-Qualitäten ihren Einfluß auf die Höhen-Beurteilung ausüben, wie es für ein und denselben Beobachter von großer Wichtigkeit ist, welche Höhe, Stärke, Klangfarbe, Dauer u. s. w. der Ton hat. Wir haben hierbei auch schon gesehen, daß es große individuelle Unterschiede giebt, indem der eine unter gleichen Umständen leichter, der andere schwerer die Association zwischen Tonbild und Wortbild bewerkstelligt. Bei allen beschriebenen Versuchen aber fand sich das eine Gleiche, daß, sobald die Grundeinheit des Klanges herausgehört war, beziehungsweise der Klang die Grundeinheit reproduzierte, auch die direkte Association von statten ging. Es waren immer unmittelbare Urteile, die durch die zu beurteilenden Empfindungs-Inhalte bestimmt wurden. Ein Ton wird *f* genannt, ohne daß der Beobachter sagen kann, warum er ihn *f* nennt, ohne daß er sich irgend einer Gedanken-Arbeit bei diesem Urteil bewußt ist.

Dies ist aber nicht der einzige Weg, um zu einem richtigen Höhen-Urteil zu gelangen; wie bei anderen Sinnesgebieten giebt es auch mittelbare Wege. Wenn nämlich (Stumpf I, S. 87) heterogene Bewußseins-Momente mit einer gewissen Regelmäßigkeit mit den zu beurteilenden Inhalten im Bewußtsein koexistieren, so daß a mit α, b mit β u. s. w. verbunden ist, so entsteht eine Erfahrung dieser Koexistenz, welche weiteren Urteilen zur Grundlage und Richtschnur dienen kann. Das sind dann die mittelbaren Kriterien. So wissen wir beispielsweise, daß sehr hohe Töne außer der Ton-Empfindung einen Schmerz im Ohr hervorrufen. Wenn wir nun durch frühere Versuche erprobt haben, bei welcher Tonhöhe dieser Schmerz empfunden wird, dann können wir mittels eines logischen Schlusses aus der Schmerz-Empfindung, von der ein Ton begleitet ist, seine Tonhöhe folgern. Ebenso soll es Menschen geben, welche beim Hören von Tönen (beziehungsweise Tonarten) bestimmte Farben-Empfindungen haben. Diese könnten aus der Farben-Empfindung die Tonhöhe erschließen. Weiterhin passiert es vielen beim Hören von Tönen, daß sie innerlich mitsingen und

aus dem Spannungsgefühl des Kehlkopfes über die Tonhöhe Aussagen machen. Diese Muskel-Bewegung kann automatisch, reflektorisch oder durch Willensakt hervorgerufen sein. Wir haben also ganz verschiedene Arten von mittelbaren Kriterien, welche für Tonhöhen-Bestimmungen verwendet werden können, und zwar sogenannte Mitempfindungen, dann Empfindungen, hervorgebracht durch reflektorische Muskel-Kontraktion, drittens durch bewußten Willen intendierte Bewegungen und Bewegungs-Empfindungen. Schließlich können auch an die Stelle der Empfindungen nur Vorstellungen treten, und dies ist sogar das Häufigere. Auf diese verschiedenen mittelbaren Kriterien möchte ich jetzt des näheren eingehen.

Man hört vielfach die Ansicht aussprechen, daß absolute Höhen-Bestimmungen mit Hilfe des Tongefühls hervorgebracht werden. In Laienkreisen wird mit dem Worte Gefühl bekanntlich viel Unfug getrieben; wenn wir aber unter Gefühlen nur die verschiedenen Grade des Angenehmen verstehen, so läßt sich dieser Begriff leicht in Beziehung auf das Tongebiet untersuchen. Jede Ton-Empfindung wird von einem eigenen Gefühl begleitet. Wir können einen Klang angenehm oder unangenehm nennen. Nun hat sich bekanntlich herausgestellt, daß die angenehme Wirkung eines Klanges größtenteils eine Funktion seiner Klangfarbe ist, welche wieder auf Obertönen und Nebengeräuschen basiert. So können wir denselben Ton (Klang mit einem bestimmten Grundton), von verschiedenen Instrumenten hervorgebracht, einmal angenehm, ein anderes Mal unangenehm nennen. Sehen wir aber von der Klangfarbe ab, d. h. nehmen wir möglichst Töne derselben Klangfarbe, dann ist es mit dem Gefühlsurteil schwach bestellt. Soll man zwei mittlere Töne, etwa *c* und *e* in Bezug auf die Gefühlswirkung vergleichen, so wird man kaum eine Entscheidung treffen können. Ich könnte nicht einmal sagen, ob mir Töne der großen, kleinen, ein-, zwei- und dreigestrichenen Oktave angenehmer klängen. Jedenfalls glaube ich, daß auch bei Musikern, die dafür ein sehr feines Unterscheidungs-Vermögen besitzen, doch nie solche Schattierungen des Gefühls möglich sind, daß man aus ihnen die Benennungs-Urteile der Töne, die auf Halbtöne genau sein müßten, ableiten könne.

Geht man allerdings noch weiter nach den beiderseitigen Tongrenzen hinaus, dann beginnt der Gefühls-Charakter (auch ohne Änderung der aus Obertönen hergeleiteten Klangfarbe) sich zu ändern, rein aus Gründen der Höhen-Qualität der Töne und der physiologischen Einrichtung unseres Gehör-Apparates: die höchsten Töne erscheinen bekanntlich von einer Schmerz-Empfindung begleitet, wie wenn das Ohr mit einer feinen Nadel gestochen wird[1]). Wenn nun diese Grenze, bei welcher der Ton anfängt schmerzhaft zu werden, bei ein- und demselben Menschen stets dieselbe ist, dann kann bei diesem allerdings das Gefühl ein sicheres Kriterium sein für die absolute Tonhöhen-Erkenntnis, allerdings nur für diesen Grenzton. Da dies aber nur ein Ausnahmefall ist, der bei musikalischen Tönen gar nicht in Betracht kommt (denn die Grenze der Schmerz-Empfindung liegt bei allen Menschen glücklicherweise weit jenseits der Grenze der musikalisch gebrauchten Grundtöne), so möchte ich behaupten, daß das Tongefühl für die Erkenntnis absoluter Tonhöhe belanglos ist. Ähnlich verhält es sich mit der Neben-Empfindung der Rauhigkeit, von welcher die tiefsten

1) Preyer, Grenzen der Tonwahrnehmung, S. 21.

Töne begleitet sind. Diese Rauhigkeit entsteht durch Stöße, welche durch die Amplituden der einzelnen Schwingungen erregt werden. Sie verleihen dem Ton einen rauhen und mehr nach der Tiefe zu einen brummenden und schließlich einen flatternden Charakter[1]. Bei den allertiefsten hörbaren Tönen mit einer Schwingungszahl von 16—30 Schwingungen per Sekunde, bei denen man also die einzelnen Stöße zählen, jedenfalls ungefähr schätzen kann, kommt dieses Kriterium wohl in Betracht, und ich glaube, daß die verhältnismäßig guten Urteile, welche ich bei den tiefsten Stimmgabel-Tönen gefällt habe, mit Hilfe dieser Schätzung der Schwingungs-Anzahl gewonnen wurden. Da aber musikalisch auch dieser Grenzfall nicht in Betracht kommt, so ist er auch nur von theoretischem Interesse. Dieses Kriterium würde auch nicht in die reine Gefühls-Sphäre hineingehören; denn die Empfindung der Rauhigkeit ist kein Gefühl, sondern eine Empfindung, die allerdings wie jede Empfindung von einem Gefühl begleitet ist; ob dies aber in unserem Falle das Kriterium bietet, ist zweifelhaft. Nach neuesten Annahmen scheint es sicher, daß es der Tastsinn des Trommelfells selbst ist, welcher die Stöße empfindet.

Schließlich darf ein dritter Ausnahmefall nicht unerwähnt bleiben: Unser Trommelfell hat einen Eigenton, der wohl bei den verschiedenen Menschen variiert, aber meist auf *fis*$_2$ angegeben wird. Ertönt nun ein *fis*$_2$, so wird das Trommelfell in Resonanz versetzt, der Ton wird also anderen Tönen gegenüber verstärkt und kann daran erkannt werden. Das wäre eine Ableitung eines Tonhöhen-Urteils aus einer Intensitäts-Empfindung.

Alle diese mittleren Kriterien, das Tongefühl, die Schmerz-Empfindung, die Rauhigkeits-Empfindung und Intensitäts-Empfindung, die also nur in Ausnahmefällen für Höhen-Urteil von Belang sein können, sind immer noch mittels unseres Gehör-Apparates gewonnen. Doch das Gewöhnliche ist, daß mittelbare Kriterien aus anderen Sinnes-Gebieten herangezogen werden, um ein absolutes Höhen-Urteil zu fällen.

So giebt es eine zweite Weise, in der die mittelbaren Kriterien wirken können, und zwar derart, daß reflektorisch automatisch durch die eine Vorstellung eine zweite erregt wird und diese dann erst wieder eine dritte im Gefolge hat. So habe ich zahlreiche Beispiele gefunden, bei denen der Gesichtssinn zu Hilfe genommen wird, um ein Höhen-Urteil zu bilden. Wenn der Ton *a* erklingt, wird bei manchem erst das Notenbild a, bei einem anderen das Tastenbild reproduziert und erst durch dieses das Buchstabenbild. In dieses Gebiet gehört auch die so viel besprochene *Audition colorée*. Schon seit langer Zeit weiß man, daß durch Reizung eines Sinnesnerven außer der diesem zugehörigen Empfindung noch gelegentlich sogenannte Mitempfindungen entstehen können in anderen Nerven, ja in anderen Sinnesgebieten. Ebenso wie der Nervenprozeß von sensiblen Nerven auf motorische Nerven übergehen und einen Reflex zu stande bringt, ebenso wie er von motorischen auf andere motorische Nerven übergeleitet werden kann und eine Mitbewegung im Gefolge hat, so kann auch die Reizung eines sensiblen Nerven sich fortsetzen auf andere sensible Nerven auch im Gebiete anderer Sinnes-Modalitäten. So kann ein Schallreiz optische Empfindungen hervorrufen. Bleurer und Lehmann haben im Jahre 1881 diese Verhältnisse

---

1) Max Meyer, Über die Rauhigkeit tiefster Töne (Zeitschrift für Psychologie, Bd. XIII).

in ihrem Werke „Zwangsmäßige Lichtempfindungen durch Schall“ genauer studiert.

Die Personen, welche wirkliche Farben-Empfindungen beim Hören von Tönen haben, sind allerdings recht dünn gesät. Viel zahlreicher sind diejenigen, welchen bei akustischen Reizen eine Farben-Vorstellung auftaucht. Ob dies nur eine schwächere Form der Association ist, wie Hennig[1]) meint, oder ein von der wirklichen Mitempfindung verschiedener Prozeß, möchte ich dahingestellt sein lassen; Hennig unterscheidet physiologische und psychologische Synopsien. Unter den ersteren versteht er solche, welche durch physiologische Prozesse bedingt sind und im eigentlichsten Sinne des Wortes »zwangsmäßig« sind, so daß sie auch ohne Zuthun der Überlegung zu stande kommen würden, unter den psychologischen solche, welche durch eine urteilsmäßig entstandene, aber sehr enge und untrennbare Verknüpfung einer Farben-Vorstellung mit einem nicht visuellen Begriff bedingt werden. Ich möchte, wenn sich überhaupt diese Einteilung durchführen ließe, meinen, daß ein großer Teil der sogenannten physiologischen Synopsien doch in das Gebiet der psychologischen überwandern müßten. So z. B. die Farben-Vorstellungen, welche die Vokale hervorrufen. Hennig meint, daß sie eine direkte Funktion der Klangart (der Obertöne u. s. w.) seien. An mir selbst dagegen habe ich gefunden, daß da noch weite und komplizierte Mittelwege vorhanden sind. Auch ich stelle mir die Vokale farbig vor und zwar:

a	e	o	ö	i	ü	u
weiß	gelb	rot	orange	?	grün	schwarz.

Möglich ist nun, daß die Farben-Vorstellung weiß und schwarz bei a und u bedingt sind durch die Klangfarbe der Vokale direkt, die übrigen Vokale sind aber sicherlich in meiner Vorstellung deshalb gelb, grün und rot, weil im Worte gelb ein e, in rot ein o, in grün ein ü vorhanden sind; vielleicht ist auch das u durch das Wort »dunkel« zu erklären. Sicherlich sind hierbei ganz komplizierte Associationen mitwirkend, und wie bei mir wird es bei vielen sein. Jedenfalls kann man dies unmöglich noch Mitempfindung nennen; es soll aber vorkommen, daß ein Mensch beim Hören bestimmter Töne eine Farben-Empfindung oder sehr intensive Farben-Vorstellung bekommt, an deren Auftauchen er den Ton erkennen könnte. Leider aber sind die Litteratur-Angaben über solche Individuen nicht nur spärlich, sondern auch unklar und widerspruchhaltig. So beschreibt Flournoy die Farben-Vorstellung des Prof. Cart. Letzterer schreibt:

»Les couleurs correspondant aux tons musicaux (ut = blanc, mi = rouge, la bémol = bleu-violet) m'apparaissent comme inséparables du ton et en idée abstraite, et à la perception sensuelle. Quand j'entends jouer en do majeur, je vois blanc lumineux; peu de couleur, mais beaucoup de lumière.«

Aber später erklärt Prof. Cart, daß er die Tonart nicht am Farbenbild erkennen kann, aus Mangel an musikalischer Bildung seines Ohres. — Hennig selbst schildert ebenfalls einen sehr interessanten Fall, in dem eine Dame, die bei den übrigen Tonarten keinerlei Photismen hatte, bei *Des-dur* die Empfindung von rotem Sammet hatte und ein andermal an dieser Empfindung das *Des-dur* erkannte. Leider war er nicht im stande, größere Versuchsreihen mit dieser Beobachterin anzustellen.

1) Richard Hennig, Die Charakteristik der Tonarten (Verlag Dümmler 1897).

Ich habe nun in meinem Fragebogen mich ebenfalls nach der *Audition colorée* erkundigt und habe nur Fälle von Farben-Vorstellungen, nicht Empfindungen ermitteln können, und zwar 9, in denen die Tonarten Farben-Vorstellungen wachriefen, einen Fall, in dem sie Vorstellungs-Schattierungen von hell und dunkel auslösten, einen Fall, in dem nur bestimmte Stellen in Musikstücken mit Farben-Empfindungen associiert waren. Die Fälle folgen in nachstehender Tabelle.

	C-	Des-	D-	Es-	E-	F-	Fis	G-	As-	a-	B-	H-Dur	Bestimmte Musikstücke
1.	weiß	—	braun	—	hellblau	hellgelb	—	—	rotbraun	rosa	—	taubenblau	—
2.	—	—	—	—	gelb	—	—	—	—	—	—	—	—
3.	—	rosenrot	—	—	—	—	—	—	violet	—	—	—	—
4.	weiß	—	hell	—	hell-	—	—	—	—	grün	braun	—	—
5.	weiß	orange	—	—	goldgelb	—	—	hellgrün	—	hellblau	—	—	—
6.	gelb	—	—	—	grün	—	tiefblau	—	—	—	—	—	—
7.	weiß	—	—	—	gelb	dunkelblau	—	grün	—	rot	hellgrün	—	—
8.	weiß	—	—	dunk.-blau	hellblau	—	—	—	dunkelgrün	hellgrün	braun	—	—
9.	—	—	—	—	blau	gelb	—	—	—	—	—	—	—
10.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9. Symph. S. III blau
11.	—	satt	—	—	satt	—	—	—	satt	—	—	—	—

Diese Farben-Vorstellungen werden teils reflektorisch erregt beim Hören von Musikwerken, teils kommen sie beim Musikhören gar nicht in Betracht und werden nur auf Befragen ermittelt. Da können denn allerdings alle möglichen Faktoren noch in Betracht kommen. Fast alle nennen *C-dur* weiß, wahrscheinlich wegen der weißen Tasten, die zumeist in der Tonart verwendet werden. Ein Beobachter nannte den Charakter von *C-dur* gelb, möglicherweise, weil sein Klavier etwas alt ist, so daß das Elfenbein der Tasten allmählich eine gelbe Farbe angenommen hat. Ich bin nicht im stande, alle

Farben-Urteile der Tonarten so zu erklären, glaube aber, daß für viele derselben ein außermusikalischer Gedankenkreis die Geburtsstätte war.

Für das absolute Tonbewußtsein jedenfalls war in keinem Falle die Farben-Vorstellung zu verwerten. Selbst wenn das Anhören eines Tonwerkes reflektorisch eine Farben-Vorstellung auslöste, hat doch keiner der Beobachter aus der Farbe die Tonhöhe erschlossen, sondern das Höhen-Urteil war da, und in manchen Fällen trat als koordiniert noch die Farben-Vorstellung hinzu. Nach meinen Erfahrungen ist somit die *Audition colorée* nicht im stande, ein mittelbares Kriterium für Höhen-Urteile zu bieten.

In dieses Gebiet gehört auch die Frage, ob es ein **absolutes Tonarten-Bewufstsein** giebt, welches nicht auf einem absoluten Tonbewußtsein basiert. Die Angelegenheit ist in den letzten Jahrzehnten pro et contra erörtert worden. Daß ein mit absolutem Tonbewußtsein begabter Musiker sofort auch jede Tonart bezeichnen kann, ist, wenn er die Anfangsgründe der Musik kennt, selbstverständlich. Wir sahen aber, daß es auch Menschen mit partiellem Tonbewußtsein giebt, solche, die nur einzelne Töne bestimmen und sich vorstellen können, andere nicht. Für diese ist es bedeutend leichter, Tonarten zu erkennen, als einzelne Töne; denn in einem Akkorde oder in einer Tonfolge ist die Wahrscheinlichkeit, daß die bekannten Töne vorkommen, größer als bei Einzeltönen. Die bekannten Töne dienen dann als Stützpunkte, aus denen mit Hilfe des Intervall-Sinns die Tonart erschlossen wird. Von den 100 Beantwortern meines Fragebogens erklärten 18, daß es ihnen weit leichter wäre, eine Tonart zu erkennen, als einen einzelnen Ton; alle diese hatten aber ein partielles absolutes Tonbewußtsein.

Ist es nun denkbar, daß ein Mensch, der keine Spur von absolutem Tonbewußtsein besitzt, dennoch mit Sicherheit Tonarten zu bestimmen vermag?

Diese Frage ist bisher immer mit der Erörterung der Tonarten-Charakteristik vermengt worden und ist daher durch Phantastereien und subjektive Anschauungen verzerrt und weder theoretisch noch praktisch gelöst worden. Es ist zwar unmöglich, das eventuelle Tonarten-Bewußtsein ganz von der Tonarten-Charakteristik zu trennen, da es ja eine Folge derselben sein soll, doch ist der Begriff der Charakteristik sehr groß und nur ein minimaler Teil desselben die Ursache des eventuellen Tonarten-Bewußtseins, sodaß man die einzelnen Teile streng scheiden muß, wenn man Klarheit darüber haben will. Das neueste Buch, in welchem die einzelnen Punkte eingehend erörtert worden sind, datiert vom Jahre 1897 — Hennig, »Die Charakteristik der Tonarten«. In dieser Schrift ist eine erschöpfende Litteratur-Angabe zu finden. Ich werde die Abhandlung noch oft berühren, sobald ich erst die Dispositionen des hierher Gehörigen genügend präcisiert habe.

Es ist Thatsache, daß ein Komponist für ein Werk eine Tonart wählt, welche ihm besonders zusagend erscheint; ich drücke mich absichtlich so unbestimmt aus, denn die Wahl der Tonart kann alle möglichen Ursachen haben und braucht nicht durch den Charakter der Tonart bedingt zu sein.

1) Zunächst kann dem Komponisten die gewählte Tonart besonders geläufig und bequem sein in technischer und harmonischer Hinsicht. Mancher phantasiert auf dem Klavier in *g*- und *d-dur* ausgezeichnet; die Übung hat ihm die Eingangspforte der Modulation von dieser Tonart in viele andere eröffnet. Sollte er in *fis*- oder *cis-dur* dasselbe phantasieren, so würde er gar bald in die Brüche kommen, teils wegen instrumenteller Schwierigkeiten, teils wegen Unge-

übtheit in den Harmonien. Die Wahl der Tonart hat hier also nur subjektive Gründe, die nicht mit dem Charakter der Tonart zusammenhängen. Es mag dies allerdings nur bei Komponisten zweiten Ranges in Betracht kommen; doch kein Meister ist vom Himmel gefallen, und in der Jugend empfindet wohl jeder Komponist seine harmonischen und technischen Schwierigkeiten. Dann wählt er seine ihm geläufigen Tonarten für seine Komposition. Diese bleiben oft seine Lieblings-Tonarten, welche er auch noch nach Jahren, wenn die Schwierigkeiten, die ihm andere Tonarten bieten, fortgefallen sind, doch noch bevorzugt.

2) kommt es vor, daß ein Komponist ein möglichst schwieriges Stück für Virtuosen schreiben will und durch die Wahl der Tonart die Schwierigkeiten erhöhen will. Glücklicherweise hat dieser Grund, der für Etuden zwar seine Berechtigung hat, für andere Kompositionen aber lächerlich wäre, keine große Bedeutung, und ich erwähne ihn auch nur, weil er mehrfach bedeutungsvoll citiert wurde. Den zuerst angeführten Grund, dem ich dagegen eine große Wichtigkeit beimesse, habe ich nirgends erörtert gefunden.

3) wählt der Komponist die Tonart, weil sie ihm mit dem Charakter der zu schreibenden Komposition oder mit seiner augenblicklichen Gemüts-Stimmung am besten übereinzustimmen scheint. So findet man vielfach für etwas einfach Heiteres die Tonart *c*- oder *g-dur*, für besonders ernste düstere Stimmung *cis-moll*. Ich will gleich bemerken, daß ich mich auf eine psychologische Untersuchung des Dur- und Moll-Charakters nicht weiter einlassen werde, weil sie mit unserem Thema gar nichts weiter zu thun haben; ich verstehe es daher auch nicht, daß Hennig[1]) sagen kann, die eine Dur-Tonart habe einen stärkeren Moll-Charakter als eine andere Dur-Tonart. Für mich haben alle Dur-Tonarten denselben Dur-Charakter, der Intensitäts-Schwankungen überhaupt nicht unterliegt. Für unsere Fragen sind die Dur-Tonarten von den Moll-Tonarten völlig gesondert zu betrachten und nur unter sich zu vergleichen.

Wir müssen unsere Frage jetzt so formulieren: Aus welchen Gründen wählt der Komponist bei bestimmten Gemüts-Stimmungen bestimmte Tonarten?

A) Die Gründe können rein konventioneller Natur sein. Der Komponist wählt, um etwas Gewaltiges, Kraftvolles auszudrücken, beispielsweise *d-moll*, weil er viele Musikwerke kennt, in denen *d-moll* bei gewaltiger, kraftvoller Musik verwendet ist, so daß sich in ihm bereits eine Gedanken-Verbindung zwischen *d-moll* und gewaltig gebildet hat. Noch stärker ist dieser Einfluß bei Programm-Musik. Will der Komponist die Gefühle, die eine klare Mondnacht in uns erweckt, musikalisch schildern, so wählt er vielleicht *fis-moll*, weil andere Mondschein-Kompositionen diese Tonart zeigen: Mendelsohn's Komposition von Lenau's Schilflied, Schumann's Mondnacht (Eichendorff), welches allerdings in *e-dur* geschrieben ist, aber zahlreiche *fis-moll*-Stellen aufweist. Ein anderer Komponist wählt für seine Mondnacht vielleicht *cis-moll*, weil die Beethoven'sche cis-moll-Sonate, die sogenannte Mondscheinsonate (übrigens von Beethoven selbst nicht so bezeichnet) in ihm die Association zwischen *cis-moll* und Mondschein gebahnt hat. Das Musikwerk, das die Ursache für die Wahl der Tonart abgiebt, braucht übrigens dem Komponisten nicht im Bewußtsein aufzutauchen. Die Bah-

1) A. a. O.

nung der Association ist schon so fest, daß die Zwischenglieder entbehrt werden. Daß diese Zwischenglieder meist vergessen sind, ist der Grund, daß so viel phantastische Erklärungen der Tonarten-Wahl gegeben worden sind; daß aber viele Komponisten bei genügender Selbstbeobachtung angeben können, durch welche Tonstücke sie zu ihrer Charakter-Auffassung der Tonart gelangt sind und somit zur Wahl für ihre Komposition, das ist ein Beweis, daß der Konvention ein mächtiger Einfluß in unserer Frage beizumessen ist. Selbst Hennig, der den Einfluß der Konvention sehr gering anschlägt, giebt im II. Teil seiner Abhandlung Urteile seiner eigenen Versuchspersonen an, welche durch Konvention entstanden sind (Dr. Michaelis, Prof. v. Kries, Prof. Cart).

Möglich ist auch, daß die Konvention nicht nur ontogenetische, sondern auch phylogenetische Folgen haben kann, derart, daß eine Associations-Bahnung anatomische Veränderungen bewirkt, die vererbbar sind; so scheint Billroth[1]) die ganze Harmonien-Entwickelung aufzufassen.

Gegen die Konvention als Ursache der Tonarten-Wahl könnte jemand einwenden, daß dadurch einfach die ganze Frage nur verschoben, nicht gelöst wäre. Denn gesetzt, ein Komponist wählt zu einem Mondlied *fis-moll*, weil ihm Schumann's Mondnacht bewußt oder unbewußt im Gedächtnis wirksam ist, weshalb hat denn Schumann *fis-moll* gewählt, und wurde auch er durch die Konvention beeinflußt, weshalb denn der Komponist, der zuerst bei einem Mondliede *fis-moll* anwandte? Darauf wäre zu antworten, daß einmal die Konvention nicht der alleinige Grund der Tonarten-Wahl ist, wie wir gleich sehen werden; dann aber ist mit dem Verschieben der Ursache in die Vergangenheit schon viel gewonnen, weil da wohl hauptsächlich technische Gründe, wegen der Unvollkommenheiten der Instrumente in früherer Zeit, ins Gewicht fallen. Zunächst aber müssen wir außer den Associationen, die durch Konvention entstanden sind, noch solche erwähnen, deren Ursache schwieriger zu eruieren ist; es sind diese mehr äußerlicher Art. Sie nehmen von der Vorzeichnung und Benennung der Tonarten ihren Ursprung.

B) Es ist nicht zu leugnen, daß ein Unterschied besteht zwischen *fis-dur* und *ges-dur*; selbst auf dem Klavier, auf dem doch beide Tonarten identisch sind, scheinen dieselben einen verschiedenen Charakter zu haben, je nachdem man sich *fis-dur* oder *ges-dur* vorstellt. Also kann der Unterschied des Charakters nur bedingt sein entweder durch die Vorzeichen oder durch die Namen der Tonart. Die Wirkung der Vorzeichen würde sich herleiten aus der Raumsymbolik der Töne; dadurch, daß wir die Töne, welche viele Schwingungen in der Zeiteinheit machen, hoch nennen, haben alle mit Kreuzen versehenen Tonarten den Charakter des Erhöhten, des Spitzen (wir nennen ja hohe Töne auch spitz). Umgekehrt haben die mit B's versehenen Tonarten den entgegengesetzten Charakter, sie erscheinen weich, mild und, da man tiefere Töne leicht mit dunkel associiert, dunkler als die mit Kreuzen versehenen Tonarten. Galley schreibt in seinem musikalischen Konversations-Lexikon:

»Im Allgemeinen haben die durch B, also durch Herabsetzung, Erniedrigung entstehenden Tonarten den Charakter des Traurigen, Herabgestimmten; dagegen ist den Kreuztonarten, durch Erhöhung entstandenen, auch der heitere, fröhliche Charakter, die höher potenzierte Stimmung eigen.«

---

1) Billroth, Wer ist musikalisch?

Wie groß der Einfluß dieser Association ist, kann nur schwer bestimmt werden, er ist aber sicherlich vorhanden, ebenso wie auch die Benennung (das gesprochene Wort) der Tonart eine Wirkung auf den Tonarten-Charakter oder besser auf die Charakterisierung der Tonart haben kann. Die Wörter *fis*, *cis*, *gis* u. s. w. haben einen spitzen Klang; dieses Spitze überträgt man dann unwillkürlich auf die Tonarten, bei welchen diese *fis*, *cis*, *gis* Grundtöne sind, welche also schon in ihrem Namen das Spitze enthalten. Daher mag es kommen, daß *fis-dur*, *fis-moll* u. s. w. so oft für scharf und spitz klingend erklärt werden. Daß diese Begriff-Übertragung vom Wort auf den Tonarten-Charakter thatsächlich nicht ganz bedeutungslos ist, habe ich an mir selbst erfahren. Als ich meine Untersuchungen in den höchsten Ton-Regionen anstellte, in welchen mir ein Höhen-Urteil nicht mehr gelingt, schienen mir alle diese hohen spitzen Pfeiftöne *fis* oder *cis* oder *gis* zu sein (s. o.). Sowie der Ton erklang, tauchte in mir solch Wortbegriff *cis* u. s. w. auf; ich probierte dann herum, ob diese Bezeichnung wohl die dem Ton entsprechende sein konnte, merkte aber bald, daß es nur eine Täuschung war, die durch die spitze Klangfarbe des Tones und der Bezeichnung *cis* entstanden war.

Auch vom Gesichtssinn her können noch Urteils-Kriterien über den Tonarten-Charakter ihren Ursprung nehmen. Die weißen Tasten mögen ihrer Helligkeit wegen diese Helligkeit auch ihren Tönen mitteilen, die den dunklen Tasten entsprechenden Töne werden als dunkel beurteilt, und danach die Tonarten, in denen viel weiße Tasten vorkommen (*c-*, *g-*, *f-dur*), als hell, die mit viel Obertasten (*as*, *des* u. s. w.) als dunkel.

Alle diese Charakterisierungen der Tonarten sind also, wie wir sehen, durch Konvention oder Association entstanden, die individuell sind und jedenfalls nicht autochthon als Folgen eines »Toncharakters« entstanden. Sie werden auch meistens nur ausgesprochen, wenn nach dem Charakter einer betreffenden Tonart gefragt wird; die Urteile versagen meistens, wenn der Beobachter, ohne das Klavier zu sehen und die Tonarten-Benennung zu wissen, gespielte Akkorde charakterisieren soll. Da kommen dann wieder andere Gründe in Betracht, die das Urteil beeinflussen können, die aber auch noch nicht das Recht geben, von einem lediglich der Tonart anhaftenden Charakter zu sprechen.

C) Es sind das physikalische Gründe, die durch die instrumentelle Beschaffenheit bedingt sind:

a) Wir wissen, daß die weißen Tasten auf dem Klavier einen lauteren, helleren Klang geben, als die schwarzen Tasten, teils wie schon Helmholtz[1]) angegeben hat, weil beim Niederdrücken der weißen Tasten eine kräftigere Hebelwirkung entfaltet wird, teils aber auch wohl, weil bei den weißen Tasten, da sie bedeutend mehr gespielt sind, als die schwarzen, die Dämpfung des Hammers sehr bald unverhältnismäßig vermindert wird. Demnach erscheinen Tonarten, in denen viele weiße Tasten vorkommen und besonders der Grundton einer weißen Taste entspricht, heller als die anderen Tonarten.

b) Die leeren Saiten der Streichinstrumente g d a e sind oberton-reicher und klingen daher heller als die übrigen Töne der Geigen, somit geben auch sie den Tonarten, in denen sie viel verwendet werden, speziell denen, in welchen sie die Grundtöne sind, einen helleren Charakter.

1) Helmholtz, Lehre von der Tonempfindung, S. 503.

c) Die Naturtöne der Blasinstrumente klingen ebenfalls heller, als die durch Griffe und Stopfen erzeugten Töne. Nach diesen Gesichtspunkten müßte auf dem Klavier *c-dur* am hellsten, auf Geigeninstrumenten *g-*, *d-*, *a-*, *e-dur*, auf Blasinstrumenten *es-dur* (als Naturton der meisten Blasinstrumente) besonders hell klingen. Daß diese Ursachen stark ins Gewicht fallen, erhellt schon daraus, daß das *es-dur* eines Blasorchesters ungleich heller und schärfer wirkt, als das *es-dur* eines Streichorchesters oder Klaviers. — Die physikalischen Unterschiede der Instrumentation sind also von bedeutendem Einfluß auf ein Tonurteil; sie können auch dem Gedächtnis derart einverleibt werden, daß sie die Charakterisierung der Tonart, auch wenn sie nicht gerade gehört wird, bestimmen; bei dem einen bestimmen sie vielleicht allein das Charakter-Urteil, bei einem anderen wirkt vor allem die Konvention, ein dritter formiert sein Urteil aus den eben besprochenen Associationen.

d) Das Häufigste aber ist wahrscheinlich, daß nicht der eine oder der andere Faktor das Urteil bestimmt, sondern daß sämtliche oder mehrere Momente zusammen wirken in einer procentualischen Zusammensetzung, die niemals zu eruieren ist, in jedem einzelnen Falle verschieden ist und ganz von der augenblicklichen Disposition des Beobachters abhängt. Manchmal verbinden sich die Komponenten des Urteils zu einer Verstärkung desselben, manchmal schwächen sie sich ab. So kann mir z. B. ein *c-dur*-Akkord einen hellen, frischen, freudigen Eindruck machen 1) wegen der starken Hebelwirkung der weißen Tasten, 2) wegen der schwächeren Hammerbefilzung der weißen Tasten, 3) wegen der weißen hellen Farbe der Tasten, 4) weil ich an ein Kinderlied erinnert werde, das auch in *c-dur* geschrieben ist, dessen Melodie mir etwas Unschuldvolles, Reines auszudrücken scheint, wobei dann wieder das Wort »rein« sich mit den Begriffen »klar« und »hell« verbindet und so potenzierend auf den Tonarten-Charakter übertragen wird.

Noch ein Beispiel: *fis-moll* soll beurteilt werden: 1) das Wort *fis* klingt scharf und spitz, dies überträgt sich auf die Tonart. 2) Der Tonart *fis-moll* sind Kreuze vorgezeichnet, diese verleihen ihr einen erhöhten spitzen Charakter. 3) Mit einem Male taucht Schumann's Mondnacht in meinem Gedächtnisse auf, in dem *fis-moll* verwendet ist, und sofort erscheint die Tonart weich und milde. Will man nun diesen Begriff spitz und weich und milde zu einem Charakter vereinigen, dann kann es kommen, daß man, wie Hennig[1]), den Charakter von *fis-moll* »auffallend spitz«, unangenehm gellend nennt und ihn vergleicht mit einem »eigentümlich flimmernden fahlen Lichtschimmer«.

Ich glaube deshalb, daß man von allen Charakter-Bestimmungen von Tonarten frei aus dem Gedächtnis absehen muß und nur Urteile registrieren soll, die direkt nach der Empfindung formiert werden, dann vermeidet man wenigstens die ersteren Kriterien, die associativen. Selbstverständlich darf man, um Charakter-Urteile in der Tonart zu erlangen, nicht verschiedene Musikstücke, ja auch nicht einmal dasselbe Musikstück wählen, sondern nur Akkorde, weil erfahrungsgemäß der Charakter des Musikstücks das Charakter-Urteil der Tonart weit mehr beeinflußt, als umgekehrt. Verfährt man in dieser Weise, dann wird man vielleicht manchmal finden, daß ein Beobachter mit strenger Aufmerksamkeit aus den physikalischen Tonunterschieden sich ein so festes Charakterbild formiert, daß er daraus ein Tonhöhen-Bild machen

1) A. a. O.

kann. Hört ein Beobachter viel Klavier spielen, dann lernt er bald die Töne der weißen von denen der schwarzen Tasten unterscheiden, und wenn er mehrere Akkorde hört, in denen nur weiße Tasten gespielt werden, so erschließt er daraus *c-dur*, ein anderer erkennt *g-*, *d-*, *a-*, *e-dur* am Streichinstrument, ein dritter *es-dur* bei den Bläsern.

Das alles aber kann man noch nicht absolutes Tonarten-Bewußtsein nennen, das Tonarten-Bewußtsein soll ja eine Wirkung der Tonart sein und nicht der physikalischen Klangfarben-Unterschiede einzelner Instrumental-Töne. Will man also ermitteln, ob solch ein Tonarten-Bewußtsein in der Art wie das absolute Tonbewußtsein wirklich existiert, dann ist es nötig, auch die physikalischen Tonunterschiede möglichst gänzlich zu eliminieren. Dies ist bisher noch nirgends geschehen. Hennig, welcher in seinem Buch fast alle physikalischen und subjektiven Gründe, die ich genannt, bespricht, zieht leider nicht die logische und praktische Konsequenz aus seinen Ausführungen. Er behauptet, selbst, ohne eine Spur von absolutem Tonbewußtsein zu besitzen, im stande zu sein, Tonarten rein an ihrem Charakter zu erkennen, unbeeinflußt von subjektiven Momenten oder physikalischen instrumentellen Faktoren. Er giebt aber meist Beispiele an, in denen er die Tonart von Musikstücken von Klavier oder Orchester gespielt erkannt hat und nur minimale Beispiele aphoristisch zerstreut für das Tonarten-Urteil von Akkorden.

Ich glaube nun, eine Methode gefunden zu haben, mit der man Versuche anstellen kann, unbeeinflußt von den störenden Faktoren: Wenn man einen Akkord mit einem Phonographen aufnimmt, dann kann er in derselben Tonarten-Höhe reproduziert werden, wenn nämlich die Drehgeschwindigkeit der Phonographen-Walze bei der Aufnahme wie bei der Wiedergabe dieselbe ist. Variiert man dagegen die Geschwindigkeit, dann variiert man auch die Tonhöhe. Durch die Güte des Kuratoriums der Gräfin Louise Bose-Stiftung ist mir für akustische Untersuchungen ein Edison'scher Phonograph bester Qualität zur Verfügung gestellt worden. Die Walze desselben wird durch einen Elektromotor getrieben und kann durch eine Brems-Einrichtung beliebig schnell und langsam gedreht werden. Wenn ich z. B. $a_1 = 440$ Schwingungen pro Sekunde auf meinem Phonographen aufnehme und bei der Wiedergabe nur die halbe Rotations-Geschwindigkeit anwende, so entsteht nicht der Ton a_1, sondern, da jetzt in der Sekunde nur 220 Schwingungen zur Tonproduktion verwendet werden, der Ton a_0, die tiefere Oktave. So bin ich mit meinem Phonographen im stande, im Umfang von $1^1/_2$ Oktaven den aufgenommenen Ton beliebig zu vertiefen oder zu erhöhen. Hat nun dieser Ton z. B. wieder das *a*, das durch eine leere *a*-Saite der Geige hervorgebracht sei, einen besonders hellen Charakter, an dem er vor anderen Tönen erkannt werden könnte, so würde das bei der eben beschriebenen Methode gar nicht ins Gewicht fallen. Denn die Klangfarbe hängt zum größten Teil ab von den Obertönen, deren Schwingungszahl in geometrischem Verhältnis steht zur Höhe des Grundtones, mithin dieselbe bleibt, ob der Grundton etwas vertieft oder erhöht wird. Wir würden also den hellen Charakter des phonographisch aufgenommenen a_1 wiederfinden, ob wir bei der Wiedergabe ein *g*, *a*, *f* u. s. w. zu Gehör bekämen. Damit wäre dann die Schwierigkeit beseitigt, welche die physikalischen Tonunterschiede desselben Instrumentes beziehungsweise Orchesters für die Gewinnung eines reinen Tonarten-Urteils bilden. Auf alle Instrumente läßt sich dies Experiment übrigens nicht ausdehnen, nämlich nicht auf solche, bei denen außer den Obertönen noch andere

Töne oder Geräusche die Klangfarbe verursachen. Wir wissen z. B., daß durch den menschlichen Kehlkopf hervorgebrachte Vokale a e i o u durch Beitöne entstehen, die teils in relativer Beziehung zum Grundton stehen (Obertöne), teils aber eine feste absolute Schwingungszahl haben, die nicht von der Grundtonhöhe abhängt. Diese festen Beitöne werden durch schnellere Rotations-Geschwindigkeit des Phonographen verändert und so auch der Vokalcharakter derart, daß man an einem etwa auf *f* gesungenen Vokal a, wenn man ihn so transponierte, nicht mehr den Vokal a erkennen könnte.

Herr Dr. Hennig war so liebenswürdig, meiner Bitte, Versuche mit seinem Tonarten-Gedächtnis anstellen zu lassen, nachzukommen. Allerdings ist Herr Dr. H. jetzt, wie er selbst angiebt, ganz außer Übung. Ich versuchte auf seine Bitte hin zuerst, wie er sich den Tönen seines eigenen Klaviers gegenüber verhält. Da er nur Moll-Tonarten zu erkennen angiebt, spielte ich lauter Molldreiklänge, manchmal zur genaueren Fixierung der Tonart Septimenakkord und Dreiklang der jeweiligen Tonart. Später experimentierten wir an einem Harmonium, dann an einem Herrn Dr. H. ungewohnten Klavier, dagegen haben wir noch keine Phonographen-Versuche angestellt.

Die Urteile waren folgende:

	Urteile		
	Eigenes Klavier	Harmonium	Fremdes Klavier
c-moll	? c ? es d	c ? es	cis c ?
cis-moll	cis gis ? c c	? c c	fis cis ?
d-moll	es d cis a d	f ? ?	? h c
dis-moll	es ? ?	? ? ?	as es ?
e-moll	e h es e a d e a	d e ?	b f e
f-moll	f h f fis	h f ?	fis fis ?
fis-moll	fis fis fis fis fis fis fis	? ? g	fis ? f
g-moll	a h f ? g ? a	? ? ?	a f ?
gis-moll	f e a es	? ? a	f es h h
a-moll	? c ? es a	? ? ?	es as e f
b-moll	f g b	? ? ?	b ? f
h-moll	h f h a	? ? ?	h ? h a

Es zeigt sich hieraus, daß eigentlich nur das *Fis-moll* von Herrn Dr. H. und zwar nur auf seinem eigenen Klavier gespielt, sicher erkannt wird; sonst sind die über die anderen Tonarten abgegebenen Urteile nicht statistisch

verwertbar, weil sie von Zufallsurteilen nicht zu unterscheiden sind. Möglich, daß eine größere Statistik und größere Übung des Herrn Dr. H. andere Resultate zeitigen kann; vorläufig möchte ich aber glauben, daß Herr Dr. H. über ein gutes Klangfarben-Bewußtsein verfügt, welches ihn besonders den weichen *fis-moll*-Charakter seines Klaviers erkennen läßt, weniger um ein Tonarten-Bewußtsein an sich. Deshalb gab auch Herr Dr. H. verschiedentlich für das *f-moll* meines Klaviers, welches besonders weich klingt, das Urteil *fis-moll* ab.

Jedenfalls ist das absolute Tonarten-Bewußtsein, wenn es überhaupt ohne absolutes Tonbewußtsein besteht, in seiner Funktion äußerst unsicher. Die übrigen Möglichkeiten, in der Tonart mehr Anhalt zu finden als im einzelnen Ton, sind also entweder dadurch erklärt, daß der betreffende Beobachter ein partielles absolutes Tonbewußtsein besitzt, d. h. nur einzelne Töne beurteilen kann und so in der Tonart mehr Stützpunkte findet als im einzelnen Ton, oder durch Zuhilfenahme mittelbarer Kriterien, welche wie die Farben-Empfindung (Vorstellung) als Mitempfindung (Vorstellung) unabhängig vom Willen eintritt. So mag es vereinzelt, wie gesagt, vorkommen, daß die Tonart *fis-moll* erst Mondnacht und dann erst die Bezeichnung *fis-moll* produziert.

Es ist ja immerhin möglich, daß auch durch die Tonart ein bestimmter Gefühlseindruck erweckt wird, der, weil er für die Tonart charakteristisch ist, zu der Erkennung und richtigen Benennung hinführt. Worauf schließlich der Charakter der Tonart auch beruhen mag, ob auf instrumentell-technischen oder konventionellen Gründen, es ist doch nicht zu leugnen, daß wohl jedem Musiker *c-dur* einen anderen Gefühlseindruck, als *as-dur* hinterläßt. Man kann zwar diese Gefühle nicht alle in Worte kleiden, jedenfalls nicht nur als angenehm oder unangenehm bezeichnen; sie sind inhaltlich verschieden. Diese Gefühle können also theoretisch wohl der mittelbare Weg sein, auf welchem Tonarten-Urteile gewonnen werden können. Individuen, welche diesen Sinn für Tonarten-Charakteristik haben, ohne absolutes Tonbewußtsein zu besitzen, müssen sich dieses aber leicht erringen können; denn wenn sie das Charakteristikum der Tonart auf die Tonika derselben übertragen, und das verlangt schon der Name Tonart, dann entsteht leicht aus dem absoluten Tonarten-Bewußtsein ein absolutes Tonbewußtsein. Es ist möglich, daß die Entwicklung des absoluten Tonbewußtseins sich so gestaltet, daß der Ton erst zum Individuum wird als Tonika einer charakteristischen Tonart. Doch so lange nicht Musiker gefunden werden, die in dem Entwickelungs-Stadium sind, in dem sie Tonarten aber keine Einzeltöne richtig beurteilen, ist kein faktischer Beweis für diese Hypothese zu erbringen. Die Regel scheint es jedenfalls nicht zu sein, daß sich ein absolutes Tonbewußtsein aus einem Tonarten-Bewußtsein entwickelt.

XI.

Associations-Weg II: Wortbild reproduziert Tonbild — absolutes Tonvorstellungs-Vermögen.

Ich habe bisher immer nur die eine Art des absoluten Tonbewußtseins behandelt, die darin besteht, daß ein gehörter Ton richtig bezeichnet wird, d. h. durch das Tonbild eine Reproduktion des Wortbildes stattfindet. Es wurde aber schon in der Einleitung erwähnt, daß auch der scheinbar umgekehrte physiologische Gang vorkommen kann, derart, daß durch das Wort-

bild ein Tonbild reproduziert wird. Diese Art des absoluten Tonbewußtseins ist deshalb von der ersten gesondert zu betrachten, weil sie mit dieser nicht gleichzeitig verbunden zu sein braucht. Es giebt eine Kategorie von Menschen, welche einen gehörten Ton richtig zu benennen im stande ist, sagen wir der Kürze halber, die Fähigkeit A besitzt; sie vermag aber nicht, aus dem Wortbild einen Ton zu reproduzieren (Fähigkeit B); wieder andere können Beides A und B. Schließlich giebt es eine Anzahl von Musikern, welche die Fähigkeit B haben, ohne Fähigkeit A zu besitzen. Von diesen letzteren möchte ich jetzt sprechen.

Es erscheint zuerst kaum verständlich, daß ein Mensch ein genaues Tonvorstellungs-Vermögen besitzt, ohne im stande zu sein, gehörte Klänge richtig zu beurteilen. Das anscheinend Paradoxe wird aber sogleich eliminiert durch die Thatsache, daß diejenigen, die sich Töne vorstellen können, aber gehörte nicht benennen können, sich mittelbarer Kriterien bedienen. Bei meiner Enquete habe ich dies als Regel ohne jede Ausnahme gefunden. Ob es eine theoretische Notwendigkeit ist, daß zu der Tonvorstellung solche Hilfs-Konstruktionen verwendet werden, kann ich allerdings nicht sagen. Bei der richtigen Höhen-Beurteilung gehörter Töne geht der Associationsweg vom Tonbild zum Wortbild, wovon übrigens noch des Genaueren gesprochen werden wird; wenn wir einen gewünschten Ton uns vorstellen und reproduzieren, dann geht die Association umgekehrt von Wortbild zu Tonbild. Der erste Weg ist ohne den zweiten möglich, wofür zahlreiche Beispiele existieren; dagegen finden sich keine Individuen, bei denen der zweite einfache Associationsgang stattfindet, ohne daß der erstere gelingt. Darum aber die Möglichkeit zu leugnen, wäre etwas kühn, obwohl die Verhältnisse leicht so liegen können, daß der Associationsweg II der schwierigere ist, und daß, wenn er einmal durch Übung erlangt ist, ohne weiteres auch Association I da ist. Dagegen schließt die Erlernung des leichteren nicht die Erlernung des schwierigeren mit ein.

Die mittelbaren Kriterien, welche zur Tonvorstellung zu Hilfe genommen werden, sind dieselben, wie wir sie bei der Tonhöhen-Beurteilung kennen gelernt haben, nur kommen hier hauptsächlich die Hilfsmittel in Betracht, welche mit bewußtem Willen herangezogen werden, und zwar werden optische und Bewegungs-Vorstellungen zu Hilfe genommen. Ein Geiger stellt sich oft die Lage seiner Hand an der Geige und seine Fingerstellung beim Niederdrücken einer Saite vor, um sich ein Tonbild zu vergegenwärtigen. Bei meiner Enquete fand ich zwei Musiker, welche, um sich den Kammerton *a* zu vergegenwärtigen, in der Vorstellung die Geige in die Hand nahmen, um auf der *d*-Saite mit dem zweiten Finger in dritter Lage ein *a* zu produzieren; es war ihnen dies eine große Erleichterung für die Vorstellung des *a*. Dieses Kriterium kann in das Gebiet des Gesichtssinnes und der Bewegungs-Vorstellung fallen.

Wieder andere Musiker neigen mehr dazu, sich optische Erinnerungsbilder zu Hilfe zu rufen. Der eine stellt sich zur Reproduktion eines Tones dessen Notenbild, ein zweiter sein Klaviertasten-Bild vor. Ein dritter stellt sich selbst am Klavier sitzend vor und einen bestimmten Ton anschlagend. Speziell von Sängern werden noch ganz andere associative Komplexe verwendet, um einen bestimmten Ton, meist handelt es sich um den Kammerton *a*, in der Vorstellung zu fixieren. Manche stellen sich den gewünschten Ton als Anfangston eines Liedes vor, das sie auswendig kennen, und wenn sie ganz in dem Wahne sind, das Lied zu

singen und auch die Gefühlswirkung des Liedes mit in Betracht ziehen, gelingt es ihnen oft, den Ton richtig anzugeben. Wieder andere stellen sich ganze scenische Bilder vor. So gab ein Musiker an, daß er die *a*-Vorstellung auf folgende Weise erhalte: er denkt an die Schlußszene des zweiten Aktes des »Don Juan«, an den Gesang des Komtur, der mit den Noten beginnt a_0, d_1, d_0, — d_0, f_0, d_0, a_0, a_0. Dies stellt er sich mit allen dazu gehörigen scenischen Bildern vor und ist so im stande, mit fast absoluter Sicherheit den richtigen Ton *a* zu treffen, was ihm ohne diese mittelbaren Kriterien ganz unmöglich ist.

Von den hundert Beantwortern meines Fragebogens mußten sich drei das Tastenbild, sieben das Notenbild und zwei das ganze scenische Bild vorstellen, um den Ton zu reproduzieren.

Früher war die Anschauung sehr verbreitet, daß es unmöglich sei, einen Ton im Geiste zu beurteilen oder zu reproduzieren, ohne ihn zu singen oder die zum Singen notwendigen Muskel-Bewegungen im Kehlkopf zu machen, oder wenigstens den Ton sich als gesungen vorzustellen, d. h. die für die Muskel-Bewegungen nötigen Nerven-Erregungen im Gehirn vorzubereiten. Wir könnten uns also theoretisch vorstellen, daß rein aus dem Muskel-Gefühl (Kontraktions-Gefühl), welches wir bei der Tonerzeugung haben, ein Ton erkannt wird, wenn der Beobachter aus früheren Versuchen weiß, daß diese Muskel-Anspannung einem bestimmten Ton entspricht; danach ist es möglich, daß ein Mensch rein durch ein »absolutes Kehlkopfmuskel-Bewußtsein« im stande ist, gewünschte Tonhöhen zu singen, ohne eine Spur von absolutem Tonbewußtsein zu besitzen. Das Kriterium des Muskelsinns kann aber weiter auch ein mangelhaftes absolutes Tonbewußtsein stützen und ergänzen.

Lotze[1]) bemerkt: »Keine Erinnerung von Tönen und Tonreihen geht vor sich, ohne von stillem intendiertem Sprechen oder Singen begleitet zu werden. Dadurch wird jedes Tonbild mit einem schwachen Erinnerungsbild nicht allein, sondern mit einer leisen wirklichen Erregung jenes Muskel-Gefühls associiert, das wir bei der Hervorbringung des Tones empfinden würden.«

G. E. Mueller[2]) stimmt Lotze bei: »In der That, man versuche nur einmal, einen gehörten Klang oder eine Reihe bestimmter Klänge ohne gleichzeitige Intentionen zu entsprechenden Bewegungen des Stimmorgans sich zu vergegenwärtigen. Es wird dies, wenigstens unseren Beobachtungen nach, entweder nie gelingen oder nur zuweilen unmittelbar nach der sinnlichen Wahrnehmung des betreffenden Tones, wo es sich also um ein Erinnerungs-Nachbild handelt«.

Gegen diese Ansicht macht Stumpf in seiner Tonpsychologie[3]) Front. Nach seinen und anderer Erfahrungen ist ein innerliches Singen nicht notwendig für eine Tonvorstellung; er führt auch gegen die obigen Ansichten verschiedene Argumente ins Feld:

1) müßte sonst die Feinheit, mit der wir Töne unterscheiden, sich mit der Feinheit der Unterscheidung dieser Muskel-Empfindungen decken; man müßte also im stande sein, innerhalb der Tonstufe $h_1 - c_2$ 90 verschiedene

---

1) Lotze. Medizinische Psychologie. 1852, S. 480.
2) G. E. Mueller, Zur Grundlage der Psychologie, S. 288.
3) II, S. 15.

Töne hervorzubringen, denn etwa so viele lassen sich von geübten Ohren unterscheiden;

2) könnte man eine Reihe von Tönen nicht schneller im Gedächtnis durchlaufen, als man sie zu singen im stande wäre;

3) könnte man sich keine Tonmehrheit vorstellen;

4) ist kein Grund vorhanden, daß Töne, die wir hören können, ohne mitzusingen, nicht auch Erinnerungsbilder haben, die auftauchen können, ohne sich mit einer anderen Vorstellung und Empfindung zu verbinden.

Das erste Argument Stumpf's beweist, daß Urteile über Unterschieds-Empfindlichkeit nichts mit Muskel-Empfindungen zu thun haben. Gegen das dritte Argument Stumpf's könnte ein Anhänger der Muskel-Empfindungs-Theorie sagen, daß man sich vielleicht gar keine Mehrheit von Tönen vorstellt, sondern daß man sich mehr die Gefühlswirkung vergegenwärtigt, die ein Akkord hervorbringt. Doch glaube ich, daß man im stande ist, sich willkürlich entweder eine Tonmehrheit oder die Gefühlswirkung derselben vorzustellen, je nachdem man seine Aufmerksamkeit mehr den absoluten Tonhöhen oder der Intervallwirkung (Verschmelzung, Harmonie) zuwendet.

Den Stumpf'schen Argumenten möchte ich noch weitere hinzufügen:

1) Zunächst bin ich im stande, mir Töne vorzustellen, die weit außer dem Bereich meines Stimmumfanges, ja meiner ganzen musikalischen Reproduktions-Fähigkeit liegen; ich bin ebenso im stande, mir ein C_5 wie ein Kontra-*C* vorzustellen, obwohl ich mit dem Gesang nur bis zum *F* und mit Pfeifen bis g_4 komme. Außerdem müßte ich bei der Vorstellung hoher Töne Muskel-Empfindungen in den Lippen haben und Kontraktionen, die noch deutlicher zu beobachten wären, als die Kehlkopfmuskel-Anspannungen.

2) Kann ich einen beliebigen Ton singen und mir gleichzeitig einen anderen Ton vorstellen. Dies ist meiner Ansicht nach der schlagendste Beweis, daß zur Tonvorstellung keine Muskel-Empfindung nötig ist. Und doch hat Stricker[1]) einen ähnlichen Einwand Paulhan's zurückgewiesen. Paulhan stellte seinen Versuch so an, daß er den Buchstaben A laut spricht, und während dieser lauten Aussprache des A denkt er sich der Reihe nach E, I, O, U und selbst einen ganzen Vers. Stricker bemerkt dem gegenüber: »Wenn man das A laut spricht, muß man im Beginne der Aussprache allerdings den Muskel, der die Mundhöhle und Mundspalte in eine gewisse Stellung bringt, beschäftigen, ist aber einmal die Stellung vorhanden, dann wird das A nur mit Hilfe der tönenden Exspirationsluft verlängert, die Artikulationsmuskeln des A können jetzt neuerdings innerviert werden, um für die Vorstellung des O und E in Wirksamkeit zu treten. Eine solche Art des Experimentes, schließt Stricker, entspricht aber nicht meiner Forderung, denn ich muß noch einmal hervorheben, meine Anforderung geht dahin, sich das A und O bei eingehaltener Athmung wirklich gleichzeitig vorzustellen. Sollte jemand dies vermögen, dann kann er damit als mit einem Argumente gegen mich auftreten.« Ich glaube nicht, daß Stricker dieses Argument gelten ließe, er würde entweder nicht an die Sicherheit der subjektiven Beobachtung glauben oder annehmen, daß alternierend das A und O vorgestellt werde. Gegen unsere Anwendung auf die Musik, daß es leicht ist, sich eine Tonmehrheit vorzustellen, könnte er auch noch jenen oben erwähn-

1) Anzeigen der k. k. Gesellschaft der Ärzte in Wien, 1885, Nr. 14.

ten Einwand geltend machen, daß wir uns wohl gar nicht die Tonmehrheit, sondern nur den Gefühlseindruck der Akkorde vergegenwärtigen.

Hierbei möchte ich eine Beobachtung mitteilen, die ein Licht darauf wirft, daß zwar nicht Muskel-Empfindungen, wohl aber Gesangs-Vorstellungen häufig bei Ton-Vorstellungen vorkommen, und daß es oft Schwierigkeit macht, sich von diesen zu befreien.

Ich sang mit kräftiger Stimme ein *g*, hielt diesen Ton möglichst lange aus und stellte mir während dessen irgend eine mir geläufige Melodie vor; sobald die Töne des Liedes große Intervalle bildeten mit dem gesungenen Ton *g*, empfand ich weiter keine Schwierigkeiten; wenn aber die Töne des gedachten Liedes bis auf einen Ganzton oder gar einen Halbton an das gesungene *g* heranrückten, dann wurde die Sache bedeutend schwieriger. Mußte ich mir z. B. ein *as* vorstellen, dann wurde unwillkürlich der ausgehaltene Gesangston *g* in die Höhe gezogen, nicht um einen Halbton, vielleicht um einen Viertelton. Suchte ich dem abzuhelfen, indem ich den gesungenen Ton *g* recht stark hervorbrachte, dann wurde umgekehrt das vorgestellte *as* etwas hinuntergezogen. Es fand also eine fortwährende Beeinflussung des gesungenen und des vorgestellten Tones statt, sobald beide dicht neben einander lagen. Dieses erkläre ich mir so, daß ich von dem vorgestellten Tone eine Gesangs-Vorstellung habe. Ebenso ruft der gesungene Ton eine Gesangs-Vorstellung hervor. Liegen alsdann beide Gesangs-Vorstellungen dicht neben einander, so stören sie sich, sind sie sehr verschieden von einander, so findet keine Beeinflussung statt. Es ist mir hierbei auch aufgefallen, daß, während ich sonst mir Töne jeder beliebigen Klangfarbe als Geigen, Klarinetten, Blasinstrumente denken kann, ich dies in dem obigen Versuche nicht erreichen konnte. Der Ton, der nur einen Halbton von dem gesungenen Ton entfernt gedacht wurde, hatte immer die Gesangsklangfarbe und zwar die meines eigenen Stimm-Timbres. — Denselben Versuch ließ ich mehrere, stimmlich sehr begabte Musiker anstellen und konnte jedesmal die Schwankungen des gesungenen Tones feststellen, sobald sich der vorgestellte Ton ihm näherte. Hiernach scheinen also Gesangs-Vorstellungen viel wichtiger zu sein für absolute Ton-Vorstellungen als Muskel-Empfindungen; ob übrigens die Gesangs-Vorstellungen notwendig sind, und ob es nicht auch in unserem Versuche gelingen kann, sich von ihnen zu emanzipieren, steht noch dahin. Unsere Gesangs-Vorstellung ist aber weit entfernt von einem Innervations-Gefühl im Sinne einer Empfindung, wie es sich verschiedene Forscher zurecht konstruiert haben; es handelt sich vielmehr um ein einfaches Gedächtnisbild eines Gesangstones ohne jede muskuläre Beimischung.

Was nun das absolute Kehlkopfmuskel-Bewußtsein, von dem ich oben sprach, anbetrifft, so ist dessen Existenz bisher unbewiesen, aber auch schwer zu eruieren. Wohl kann man sich vorstellen, daß ein Sänger nach langdauernder Übung im stande ist, die Muskeln seines Kehlkopfes so genau einzustellen, daß ein bestimmter beabsichtigter Ton entsteht, auch ohne daß er ein absolutes Tonbewußtsein besitzt. Faktisch aber habe ich keinen einzigen Sänger kennen gelernt, der dazu fähig wäre, weder bei meiner verschiedentlich citierten Enquête, noch bei vielfachen anderen diesbezüglich angestellten Versuchen. Ich glaubte früher, selbst diese Fähigkeit zu besitzen, weil ich scheinbar sofort auf Kommando einen beliebigen Ton (etwa *c*) singen konnte; aber bei genügender Beobachtung merkte ich, daß

erst immer das Tonbild *c* im Ohre auftauchte, und dann erst der Kehlkopf richtig eingestellt wurde. Es findet also immerwährend eine Kontrolle der Muskel-Empfindung durch den Gehörsinn statt (im Gegensatz zu der oben besprochenen Ansicht, daß der Gehörsinn durch den Muskelsinn kontrolliert würde). Ich wollte nun versuchen, ob man es nicht vermeiden könnte, daß das Tonbild auftauche, und ob man nicht aus einer bestimmten Kontraktion der Kehlkopfmuskeln die derselben entsprechende Tonhöhe angeben könne. Eine auf normalem Wege erzeugte Kontraktion ist hierfür nicht zu verwenden, weil eben sofort, sobald irgend ein Buchstabenbild auftaucht, das entsprechende Tonbild und dann die diesem korrespondierende Muskel-Kontraktion da ist. Ich dachte daher folgenden Versuch anzustellen: Ich wollte meinen Kehlkopfmuskel (*musculus cricothyreoideus*), den Spanner der Stimmbänder, galvanisch oder faradisch reizen lassen und nun aus dem jeweiligen Spannungsgefühl des Kehlkopfes den Ton ermitteln, der bei einfacher Luftexspiration entstehen mußte. Leider aber sagten mir mehrere Kehlkopfärzte, die ich darum anging, daß man nicht im stande wäre, den Muskel isoliert zu reizen, obwohl er einen eigenen, nur ihn versorgenden Nerven, den *nervus laryngeus superior*, besitzt.

Wir sehen also einerseits, daß das mittelbare Kriterium des Singens zur Ton-Feststellung und Ton-Vorstellung unnötig ist und andererseits, daß ein absolutes Kehlkopfmuskel-Bewußtsein ohne absolutes Tonbewußtsein bisher nicht beobachtet ist.

Damit ist aber noch nicht gesagt, daß der Gesang nicht doch als Hilfsmittel für Ton-Vorstellungen angewandt wird. Im Gegenteil, wir sehen häufig, daß Musiker, über Tonhöhen befragt, erst gesanglich herumprobieren und dann erst ihr Urteil abgeben. Meist handelt es sich dann um Töne mit ungewohnter Klangfarbe, bei Glocken- und Gläsertönen wird das Nachsingen häufig angewandt. Der Zweck dabei ist nach dem, was in dem die Klangfarbe behandelnden Paragraphen gesagt wurde, leicht einzusehen: Wir führten aus, daß man bei Tonhöhen-Bestimmungen erst aus der Klangmasse eine Einheit analysieren muß, die man durch Übung und Gewohnheit mit der Namens-Bezeichnung des Tones versieht. Wir sprachen von einer Klavierton-Einheit u. s. w. Wenn nun ein Musiker im Bestimmen von Gesangstönen eine große Fertigkeit hat, also eine Gesangston-Einheit besitzt, dann bezieht er leicht andere Klänge auf diese, und da die Empfindung immer stärker ist, als die Vorstellung, so vergleicht er direkt mit dem Gesangs-Timbre, indem er den Ton nachzusingen versucht.

In ähnlicher Weise hilft man sich bei ganz tiefen und hohen Tönen, die man direkt nicht zu bestimmen vermag, damit, daß man versucht, Oktaven des zu bestimmenden Tones zu singen, da meistens der Intervallsinn in großer Tiefe und Höhe besser funktioniert als das absolute Tongedächtnis. Es hilft sich dann also fortwährend Intervall-Vergleichung und absolutes Tonbewußtsein.

Schließlich wird das Nachsingen des Tones noch in einer anderen Weise zur Tonhöhen-Bestimmung verwendet. Viele Musiker, die entweder gar nicht oder nur in unsicherer Weise im stande sind, Tonhöhen zu bestimmen oder sich vorzustellen, singen ihren tiefsten beziehungsweise höchsten Gesangston, den sie hervorzubringen vermögen und dessen Höhe sie kennen, vergleichen dann den zu bestimmenden Ton mit diesem Gesangston durch Intervall-Abschätzung und ermitteln so die Höhe des Klanges. Dies ist

allerdings auch ein Tonhöhen-Urteil, welches aber streng genommen mit unserem absoluten Tonbewußtsein nichts zu thun hat; es ist nur ein logischer Schluß, erhalten durch Intervall-Urteil und die Kenntnis des Stimmumfangs. Außerdem ist es sehr unsicher, sich auf ein solches Tonurteil zu verlassen, meist fällt dies fehlerhaft aus. Denn der tiefste (auch der höchste) Singeton, den wir hervorbringen können, unterliegt ganz bedeutenden Schwankungen; morgens ist er ein anderer wie abends und hängt außerdem noch von den verschiedensten Witterungs- und diätetischen Verhältnissen ab. Feuchte Luft vertieft den Ton, ebenso Rauchen und Biergenuß. Jedenfalls glaube ich nicht, daß allein aus der Muskel-Empfindung des Kehlkopfs beim Nachsingen des Tones die Höhe desselben erschlossen werden kann, aber ein unsicheres Urteil kann mit Hilfe dieser Empfindung gekräftigt werden.

Es scheint somit, daß die mittelbaren Kriterien für die Tonvorstellung noch brauchbarer sind, als für die Tonhöhen-Beurteilung, und da hierbei fast nur die vom Willen abhängigen Vorstellungen oder Empfindungen verwendet werden, so sind sie nicht so dem Zufall unterworfen wie die automatischen Mitempfindungen und Reflexe. Wenn diese Kriterien nun oft benutzt werden, dann tritt durch diese Übung auch eine feinere Differenzierung der Empfindung und Vorstellung (besonders beim Gesange) ein, und es prägt sich die absolute Höhe des vorgestellten Tones immer mehr dem Gedächtnis ein, so daß aus diesem mittelbaren Wege, zur Tonvorstellung zu kommen, nach längerer Übungszeit ein unmittelbarer Weg werden kann.

XII.

Beide Associationswege sind gemeinsam vorhanden.

Wir sahen, daß es eigentlich drei Arten von absolutem Tonbewußtsein giebt:

1) das Tonbild reproduziert das Wortbild, nicht umgekehrt;
2) das Wortbild reproduziert das Tonbild, nicht umgekehrt;
3) sowohl Tonbild wie Wortbild reproduzieren sich gegenseitig.

Nachdem wir also die zweite Art jetzt besprochen haben und gesehen haben, daß die mittelbaren Kriterien eine unerläßliche Bedingung für diese Tonerkenntnis sind (wenigstens nach meinen Erfahrungen), wäre noch übrig, die dritte Gruppe zu besprechen.

Von allen, die sich rühmen, ein absolutes Tonbewußtsein zu besitzen, sind nach meiner Statistik 35 % im stande, einen gehörten Ton richtig zu benennen und ebenfalls einen gewünschten Ton sich richtig vorzustellen und zu produzieren. Bei allen diesen ist das absolute Tonbewußtsein besonders stark ausgeprägt, schnell funktionierend und für sehr feine Tonunterschiede brauchbar.

Es ist dies auch leicht erklärlich: ein Musiker, der nur gehörte Töne richtig benennen kann (Fähigkeit A), muß bei einer Vierteltonstufe die Grenze seiner Urteils-Fähigkeit erlangt haben. Den Ton *a* kann er als *a* beurteilen, da das Tonbild *a* das Wortbild *a* auslöst, den Ton *b* beurteilt er als *b*. Einen Ton aber, der nur wenig von *a* differiert, beurteilt er ebenfalls als *a*, und wenn er etwa in der Mitte zwischen *a* und *b* liegt, als *a* oder *b*, weil beide Wortbilder, *a* und *b*, bei ihm reproduziert werden und er daraus schließt, daß der Ton zwischen *a* und *b* liegen muß. Das Intervall von einer Viertel-

tonstufe ist noch ziemlich groß, und geringere Unterschiede sind auf diesem Associationswege nicht zu erkennen.

Ganz anders bei einem Musiker, welcher neben der Erkennung der Tonhöhe auch die Fähigkeit einer wirklichen Ton-Vorstellung besitzt. Er kann jeden gehörten Ton mit dem Ton seiner Vorstellung, welcher derselben Ton-Bezeichnung entspricht, vergleichen und so feinste Unterschiede bemerken. Diese Fälle sind, wie gesagt, nicht allzuselten zu finden. Früher aber galt solch Gehör für fabelhaft und veranlaßte die Kritiker zu den wunderbarsten Erklärungen. Besonders berühmt ist die Anekdote geworden, welche der Hofkomponist Schachtner von dem 7jährigen Mozart berichtet. Dieselbe ist zwar schon an verschiedenen Orten wiedergegeben, ich halte es aber doch für wert, sie noch einmal, wie sie in der Jahn'schen[1]) Mozart-Biographie angegeben ist, zu wiederholen:

Schachtner erzählt: »Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen ihrem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einmal .... geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zwei Tagen kam ich wieder, ihn zu besuchen, und traf ihn, als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt, an; sogleich sprach er: »Was macht ihre Buttergeige?« Geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dachte er ein bischen nach und sagte zu mir: »Herr Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da; wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letzte Mal darauf spielte.« Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtnis dieses Kindes kannte, bat mich, meine Geige zu holen und zu sehen, ob er recht hätte. Ich that's und richtig war's.«

Diese kleine Scene ist sehr interessant, läßt sich aber leider für die Kritik des Mozart'schen Gehörs wenig verwerten; erstens ist das Vergleichs-Instrument seines absoluten Tonbewußtseins eine Geige, welche wegen ihrer leichten Verstimmbarkeit keine korrekten Resultate zuläßt. Temperatur, Feuchtigkeit und Spannung lassen einigermaßen neue Saiten in wenigen Tagen meistens recht erheblich in der Stimmung heruntergehen. Zweitens ist die Bestimmung »ein halber Viertelton« scheinbar recht bestimmt, doch hat die Erfahrung gezeigt, daß man mit der Bezeichnung $1/8$ Ton u. s. w. sehr ungenau umgeht, und daß die Schätzung der Intervalle, die kleiner sind als $1/4$ Ton, sehr unsicher und fehlerhaft ist. Selbst wenn aber die Geige dauernd ihre Stimmung genau gehalten hätte, und wenn die Tondifferenz beider Geigen genau $1/8$ Ton betragen hätte, so ist doch diese Leistung Mozart's noch nicht so wunderbar, wie vielfach geglaubt wird. Aus den nachfolgenden Tabellen über Prof. Raif's und mein absolutes Tonbewußtsein wird hervorgehen, daß diese Feinheit des absoluten Tonbewußtseins keine exceptionelle ist. Allerdings war Mozart damals ein 7jähriges Kind, doch finden wir häufig ein sehr scharfes absolutes Tonbewußtsein schon in ganz jungen Jahren (5.—7. Lebensjahr); bei den 100 Fällen meiner Enquete haben mir 24 angegeben, das absolute Tonbewußtsein schon vor dem 8. Lebensjahr gehabt zu haben.

Daß aber diese Fähigkeit Mozart's gerade so besonders hervorgehoben und als wunderbar bezeichnet wird, hat zur Folge, daß Hennig in seinem mehrfach citierten Buche »Zur Charakteristik der Tonarten« daran die Be-

---

1) C. Jahn, W. A. Mozart. I. Aufl., 1856. 1. Band, S. 195.

merkung knüpfte, daß solche Feinheit des absoluten Tonbewußtseins völlig undenkbar sei, wenn man nicht annähme, daß Mozart zur Bestimmung der Tonhöhe Associationen des Gehör- und Gesichtssinnes zu Hilfe genommen hätte, d. h. bei jedem Ton (Achtelton und weniger) Farben-Empfindungen gehabt habe. Da einerseits keine Litteratur-Bemerkung existiert, daß Mozart beim Hören von Tönen Farben-Empfindungen gehabt habe, andererseits ein absolutes Farben-Bewußtsein von derselben Feinheit, wie sie nach der Hennigschen Erklärung nötig war, wohl ebenso selten gefunden wird, wie ein absolutes Tonbewußtsein, so sehe ich diese Ansicht durch keinerlei Grund gestützt.

Wir beide, Prof. Raif und ich, haben Versuchsreihen über die Feinheit unseres absoluten Tonbewußtseins angestellt, aber keine Spur von irgendwelchen Gesichts-Associationen zu Hilfe genommen. Die meisten Musiker, die meinen Fragebogen beantwortet haben, besitzen ebenfalls keine *audition colorée*; die wenigen aber, die Farben-Vorstellungen beim Hören von Tönen haben, leiten ihr Tonurteil nicht etwa aus der Farben-Vorstellung ab. Das Tonurteil ist sofort da, daneben die Farben-Vorstellung, koordiniert, nicht das Tonurteil subordinierend.

XIII.

Feinheit und Genauigkeit der Ton-Reproduktion.

Ich stellte die Versuche über die Genauigkeit absoluter Tonhöhen-Bestimmungen in doppelter Weise an. Mit Hilfe eines Appunn'schen »Tonmessers« [1]) sind wir im stande, eine kontinuierliche Reihe von Tönen, die nur um wenige Schwingungen differieren, hervorzubringen. Wir wandten nun zwei Methoden an, die der Auswahl und die Methode der richtigen und falschen Fälle.

Bei der Auswahl-Methode wurde ich zunächst von Dr. M. Meyer in liebenswürdiger Weise unterstützt. Dieser gab einen beliebigen Ton in der Nähe des Kammertones *a* an; ich sagte, ob dies ein richtiges *a* wäre oder nicht; wenn ich es ablehnte, dann ging er höher oder tiefer in der Tonreihe weiter, bis ich erklärte, daß der gehörte Ton ein richtiges *a* nach meinem Tonbewußtsein wäre. Hierbei zeigte sich evident, daß ich, um genauere Tonurteile zu gewinnen, vollkommen bewußt vergleiche mit einem in meiner Erinnerung befindlichen Ton. Diese Versuche sind in der Kries'schen [2]) Weise nicht zu erklären; ein Ausprobieren von Schwingung zu Schwingung, welches das richtige *a* sei, ist ohne Vergleichung mit einem bestimmten Ton des Bewußtseins unmöglich. Nicht nur daß ich weiß, daß ich bewußt vergleiche, habe ich bei diesen Versuchen, da die Ton-Vorstellung zu schwach war im Vergleich zu den lauten Tönen des Tonmessers, das *a* meines Bewußtseins oft durch Singen angegeben und konnte so leicht vergleichen. Die mittels der Auswahl-Methode gewonnenen Resultate waren tabellarisch zusammengestellt folgende:

---

1) Unser Apparat umfaßt die Oktave von 400—800 Schwingungen und enthält 120 Zungen, die zwischen 400 und 480 um je 2 Schwingungen, zwischen 480 und 600 um je 3, zwischen 600 und 800 um je 5 Schwingungen differieren.

2) J. v. Kries, Über das absolute Gehör, Zerbst, Band IV, S. 256.

Ton	Mittel	Zeit 1898	Äußerste Werte		Zahl der Fälle
a	451,3	23./3. vm.	448	458	8
	450,6	23./3. nm.	446	460	7
	442,8	26./6.	434	448	10
	444,4	28./6.	440	448	10
	447,8	30./6.	444	450	10
e	659,3	24./3.	645	670	15
b	472,0	24./3.	466	478	3
	472,7	26./3.	470	476	3
	477,8	20./6.	474	486	6
cis	574,2	20./6.	564	582	5
	580,2	21./6.	576	588	5
des	566,0	III.	561	576	3
	548,0	III.	546	552	3
	559,8	20./6.	552	573	5
	553,8	23./6.	546	561	5
gis	426,4	23./6.	422	434	5
	426,8	25. 6.	424	432	5
as	416,7	III.	414	410	3
	422,0	III.	420	424	3
	426,0	23./6.	422	432	5
	420,4	25./6.	418	424	5

Die Besprechung dieser Tabelle möchte ich erst vornehmen, nachdem ich die Tabellen der zweiten Methode angeführt habe, der **Methode der richtigen und falschen Fälle**: Es wurde ein *a* im Umfange der Töne 435—460 intoniert, und der Beobachter notierte das Urteil »gut (g)«, »zu hoch (h)« oder »zu tief (t)«. Mit Meyer habe ich für jeden der angegebenen Töne 24 Versuche angestellt. Sie folgen in nachstehenden Tabellen.

Tabelle IIª.

	zu tief	gut	zu hoch
430	24	—	—
432	24	—	—
434	24	—	—
436	24	—	—
438	24	—	—
440	24	—	—
442	23	1	—
444	20	4	—
446	11	12	1
448	8	15	1
450	—	19	5
452	—	9	15
454	—	4	20
456	—	—	24
458	—	—	—
460	—	—	—

Da mir die Versuchsreihen zu klein schienen, stellte ich im Frühjahr 1899 neue Reihen an, wobei Prof. Raif und ich als Versuchs-Personen fungierten.

Tabelle II[b] 1)

	Raif.			Abraham.		
	zu tief	gut	zu hoch	zu tief	gut	zu hoch
420	5	1	—	6	—	—
422	6	—	—	6	—	—
424	5	1	—	6	—	—
426	4	2	—	6	—	—
428	4	2	—	6	—	—
430	4	2	—	6	—	—
432	3	3	—	6	—	—
434	2	4	—	6	—	—
436	1	5	—	5	—	—
438	—	4	2	5	—	—
440	—	4	2	3	3	—
442	—	3	3	—	6	—
444	—	3	3	—	6	—
446	—	2	4	—	6	—
448	—	1	5	—	3	3
450	—	1	5	—	1	5
452	—	—	6	—	1	5
454	—	—	6	—	—	6
456	—	—	6	—	—	6
458	—	—	6	—	—	—
460	—	—	6	6	—	—

Wenn wir auf den Tabellen zunächst die Resultate betrachten, die wir bezüglich des *a* erhalten haben, so zeigt sich, daß das *a* meiner Vorstellung nach der Auswahl-Methode (Tabelle 1) schwankt zwischen 434 (437) und 460 (463) und abgesehen von den Ausnahmefällen, welche diese Grenzwerte waren, zwischen den Mitteln 442,8 (445) und 451,3 (454). Nach der Methode der richtigen und falschen Fälle (Tabelle II[a]) schwankt das *a* zwischen 442 (445) und 454 (457), nach Tabelle II[b] zwischen 436 (439,5) und 452 (455). Die Resultate stimmen sehr gut mit einander überein. Auffallend ist die sehr hohe Stimmung meines Tonbewußtseins. Mein Vorstellungs-*a* schwankt also zwischen den Grenzwerten 434 (437) und 460 (463) und nach Ausschluß der Ausnahmefälle zwischen 443 (446) und 451 (454) nach Methode *a*,

1) Die links stehenden Schwingungszahlen sind die Ziffern, welche an unserem Appunn'schen Tonmesser notiert sind. Da die Stimmung der Metallzungen des Apparates nicht ganz stetig und genau ist, wurde sie im Herbst 1900 von den Herren Dr. K. L. Schaefer und Cand. Pfungst nach ihrer wirklichen absoluten Tonhöhe aufs Genaueste bestimmt; dies geschah mit Hülfe einer geaichten Normalstimmgabel und Zählung der Schwebungen aller Zungen mit ihren Nachbarn. Hierbei ergab sich, daß der wahre Umfang dieses Tonmessers von 403—807, anstatt von 400—800 reichte. Ob meine vor drei Jahren angestellten Versuche nun mit dieser letzten genauen Stimmung übereinstimmen, ist zweifelhaft; doch kommt es hier ja auch weniger auf die ganz genaue absolute Schwingungszahl an, als auf den Umfang der einzelnen Tonbegriffe. Jedenfalls aber werde ich jetzt, bei der Besprechung der Tabellen, die neuen Zahlen den alten in Klammern beifügen.

zwischen 440 (443) und 448 (451) nach Methode *b*. Während ich in dieser Weise hoch gestimmt bin, lag das Vorstellungs-*a* von Prof. Raif zwischen 420 (423) und 450 (453) und nach Ausschluß der Ausnahmefälle zwischen 432 (435) und 444 (447). Ich bezeichnete 442—446 in allen Fällen als gut.

Woher rührt nun diese Verschiedenheit des *a*-Begriffs bei beiden Beobachtern? Es liegt nahe, die Erklärung darin zu suchen, daß das Instrument, auf welchem man am meisten musiziert, dem Gedächtnis seine Stimmung am stärksten einprägt. Ich machte infolgedessen eine Prüfung der Stimmung meines Klaviers, sein *a* hat 438 Schwingungen; ich war darüber nicht weiter erstaunt, denn ich wußte schon lange, daß mein Vorstellungs-*a* höher ist, als das *a* meines Klaviers. Ich suchte nun lange nach einer anderen Ursache der hohen Stimmung meines absoluten Tonbewußtseins und glaube sie in Folgendem gefunden zu haben: Das Klavier, auf dem ich meine ersten Klavierstudien vom 5. bis 13. Lebensjahre machte, stand ungewöhnlich tief, über $^1/_4$Ton unter der Normalstimmung; ich wußte dies, weil ich häufig meine Geige zur Begleitung eines anderen Klaviers höher stimmen mußte. Deshalb gewöhnte ich mir bald ab, meine Geige nach meinem Klavier zu stimmen, und stimmte nach dem *a* meines Gedächtnisses, das durch andere Klavierstimmungen undeutlich fixiert war, und das ich immer mit meinem Klavier-*a* verglich, es aber absichtlich höher stimmte, als dieses. Es ist nun eine bekannte Thatsache, daß man in der Musik kleine Distanzen überschätzt, und so hatte ich wohl auch meine Geige und allmählich mein Vorstellungs-*a* zu hoch gestimmt. So ist wahrscheinlich aus der zu tiefen Stimmung meines Klaviers die hohe Stimmung meines absoluten Tonbewußtseins zu erklären, die höher ist als alle modernen Instrumentalstimmungen. Bei Herrn Prof. Raif war die Ursache seiner Stimmung leicht zu eruieren, sein Klavier stand im normalen Kammerton 435 und mit diesem stimmte sein Vorstellungs-*a* (437—443) gut überein. Prof. Raif berichtete mir außerdem, daß er in jedem Sommer, wenn er von seiner Reise zurückkehrte, in seinem Tonbewußtsein tiefer gestimmt war, weil er in dem Ort, in dem er sich alljährlich aufhielt, auf einem Klavier spielte, das um $^1/_2$ Ton tiefer stand als unsere Normalstimmung.

Daß diese Ton-Vorstellungen keine ganz stetigen sind, sondern vielen Schwankungen unterliegen, zeigen unsere Tabellen ebenfalls in deutlichster Weise. Bei der Tabelle I ist jedesmal das Datum des Versuchstages notiert, und ein kurzer Blick auf diese Daten zeigt, wie verschieden meine Vorstellungs-Stimmung an den einzelnen Tagen war; weiter ist auch der Einfluß der Übung aus unseren Tabellen zu erkennen. Während im Sommer 1898 mein Vorstellungs-*a* noch zwischen 442 (445)—454 (457), im engen Kreise zwischen 446 (449) und 452 (455) schwankte, konnte ich nach häufigen akustischen Untersuchungen in der Normalstimmung ($a = 440$) konstatieren, daß meine Stimmung herunterging auf 438 (441)—452 (455), im engeren Kreise zwischen 442 (445) und 446 (449,5).

Was nun die Genauigkeit der Stimmung, d. h. den Umfang des *a*-Begriffs anbetrifft, so betrug dieselbe nach den letzten Reihen = 8 Schwingungen 440 (443)—448 (451); dabei sind selbst die Endwerte 440 (443) und 448 (451), bei denen das Urteil gut nur in 50 % der Fälle gefällt wurde, mitgerechnet; ohne diese wurde in 100 % der Fälle richtig geurteilt zwischen 442 (445) und 446 (449). Bis auf 4 Schwingungen bin ich also im stande, eine Tonvorstellung *a* gegen eine andere abzugrenzen. Wenn man nun

a = 440 annimmt, so würde das nächst höhere *h* = 495 Schwingungen haben. Die Differenz 55 Schwingungen entspricht also einem Ganzton dieser Tonlage, mithin unsere 4 Schwingungen = $^4/_{55}$ = $^1/_{11,25}$ einer Ganztonstufe. Ich habe dies nur ausgerechnet, um zu zeigen, daß die oben citierte Anekdote aus Mozart's Leben kein exceptionelles absolutes Tonbewußtsein beweist, sondern daß diese Genauigkeit durch akustische Übungen leicht erreicht werden kann, wenn ein absolutes Tonbewußtsein überhaupt vorhanden ist. Prof. Raif, der in speziell akustischen Dingen weniger Übung hatte, als ich, war an den ersten Versuchstagen noch nicht im stande, in so geringem tonalen Umfange die Vorstellung zu präzisieren, bekam aber nach wenigen Versuchstagen eine solche Übung im Urteilen, daß sich die Grenzen seines Vorstellungs-*a* von 26 bis auf 8 Schwingungen zusammenzogen.

Es wäre nun sehr interessant, die Feinheit des absoluten Tonbewußtseins, d. h. das absolute Unterschieds-Gedächtnis zu vergleichen mit der Unterschieds-Empfindlichkeit für Tonhöhen; es würde diese Vergleichung einen Maßstab geben, in welchem Grade die Exaktheit eines Gedächtnisbildes von dem eines Wahrnehmungsbildes abweicht. Genauere Versuchsreihen über meine Unterschieds-Empfindlichkeit habe ich noch nicht angestellt, ich weiß aber aus früheren Versuchen, daß ich 2 Töne in der Gegend des a_1, die um weniger als 0,5 Schwingungen variierten, noch als verschieden erkannt habe, und zwar richtig den höheren als zu hoch, den tieferen als zu tief. Wenn dies die Grenze meiner Unterschieds-Empfindlichkeit wäre, so würde das Gedächtnisbild, welches 4 Schwingungen umfaßt, $^4/_{0,5}$ mal, d. i. 8 mal undeutlicher sein, als das Wahrnehmungsbild, kontrolliert durch zwei kurz auf einander folgende Empfindungen. Jedenfalls wäre es sehr lohnend, diesen Punkt noch weiter zu verfolgen und auch mit dem Gedächtnis für Tonhöhen überhaupt (nicht dem absoluten Tonbewußtsein) zu vergleichen.

Außer dem *a* untersuchte ich noch das *e* und *b* meines Tonbewußtseins mit ähnlichem Ergebnis, daß ein sehr konstantes Urteil für alle Fälle erzielt wurde.

Besonders interessant ist noch die verschiedene Vorstellung von *cis* und *des* einerseits und von *gis* und *as* andererseits. Die Töne sind auf dem Klavier bekanntlich identisch, theoretisch dagegen ist *fis* tiefer als *ges*, *cis* tiefer als *des*. Gerade umgekehrt in meiner Vorstellung. Das *cis* meines absoluten Tonbewußtseins schwankt in den Mitteln zwischen 574 (579,5) und 580 (586), das *des* dagegen zwischen 548 (553) und 566 (571), das *gis* zwischen 426 (429) und 427 (430) (Grenzweite 422—434); *as* dagegen zwischen 417 (420) und 426 (429) [Grenzweite 414 (417)—432 (435)]. Diese auffallende Verschiedenheit ist vielleicht durch den musikalischen Gebrauch zu erklären; das *cis* leitet oft nach *d* über, bei *cis* denke ich meist an die große Septime in *d-dur*, während ich bei *des* keine erhöhende Tendenz spüre. Vielleicht ist auch schon die erhöhende Kreuz-Bezeichnung im Gegensatz zu der B-Vorzeichnung die Ursache, daß damit eine höhere Vorstellung verbunden wird.

Die Stimmung des Tonbewußtseins scheint außer von der Übung noch von besonderer körperlicher und geistiger Disposition abzuhängen. So konnte ich an verschiedenen Versuchstagen eine ganz verschiedene Stimmung meines Gehörs bemerken. Hierher gehört vielleicht auch eine Beobachtung, welche mir Prof. Gernsheim bei der Beantwortung meines Fragebogens mitteilte. Herrn Prof. Gernsheim ist es oft nach geistiger

Überanstrengung und bei psychischer Depression passiert, daß er ein Orchesterwerk, dessen Tonart er genau wußte, um einen halben Ton zu tief hörte. Da diese Beobachtung sich nur subjektiv feststellen läßt, denn eine Stimmgabel *a* wird ja auch zu tief gehört, ist es zweifelhaft, ob es sich hier um einen Empfindungs- oder einen Urteils-Fehler handelt. Es ist vielleicht möglich, daß die Empfindungs-Nerven durch Ermüdung fehlerhaft reagieren, obwohl dies nach der Helmholtz'schen Resonatoren-Theorie wenigstens kaum verständlich ist. Eher scheint es sich um einen Urteils-Fehler zu handeln, doch hat die Erklärung auch hierbei seine Schwierigkeit; denn da der Ton *a* mit dem Buchstaben a bei dem absoluten Tonbewußtsein associiert ist, der Ton *as* dagegen mit dem Wort as, so müßten in unserem Falle ganz andere Associationen vorliegen, nämlich Ton *a* mit Wort as verbunden sein; die psychologische Depression würde hier also eine Erhöhung der Gehörsstimmung um einen halben Ton bewirkt haben. Auch der Wille kann auf die Stimmung des absoluten Tonbewußtseins einwirken; mit einiger Energie kann man das absolute Tonbewußtsein sogar um $1/2$ Ton höher oder tiefer stimmen und für kurze Zeit (1—3 Stunden) so erhalten. Beispiele dafür werde ich später geben.

Wir haben gesehen, daß es auch einen direkten Weg vom Wortbild zum Tonbild giebt, ebenso wie wir ihn zuerst bei der Tonhöhen-Beurteilung in entgegengesetzter Richtung fanden. Da diese Fähigkeit der absoluten Ton-Vorstellung gar nicht gefunden wird, ohne daß nicht gleichzeitig die erste Art des absoluten Tonbewußtseins da ist, es müßten gar mittelbare Kriterien zu Hilfe genommen werden, so nahmen wir an, daß die Reproduktion der Tonhöhe der schwierigere Associationsweg ist, schwieriger als der Übergang von Tonbild zu Wortbild. Wir können dies aber noch an einem andern Faktum erkennen: In dem Paragraphen, der die Urteilszeit der Tonhöhen-Erkennung behandelte, sahen wir, daß nur eine minimale Zeit nötig ist, damit das Tonbild das Wortbild reproduziere. Wenn wir nun jetzt für den umgekehrten Weg die Urteilszeit ausrechneten, dann würden wir finden, daß dieselbe ganz unverhältnismäßig länger dauert. Exakte Versuche habe ich nicht angestellt, weil keine ausreichenden Apparate dafür existieren. Man müßte wieder zur elektrischen Uhr und dem Lippen-Schlüssel greifen, dessen Fehler ich oben schon besprochen habe, und welche hier in derselben Weise wie vorher die Versuchs-Resultate unbrauchbar machen würden. Ein Kontakt-Klavier oder ein analoges Instrument ist hier nicht zu verwenden. Aber man sieht auch ohne exakte Versuchsreihen, daß die Zeit für die Reproduktion des Tones durch das Wortbild bedeutend, vielleicht hunderte von Malen größer ist, als die Zeit der Tonhöhen-Beurteilung. Die Erklärung hierfür dürfte etwa in Folgendem zu suchen sein: Ein Ton ist für uns eine Gehörs-Empfindung bez. Vorstellung, die wir seiner Höhe nach mit bestimmten Buchstaben-Namen zu versehen gelernt haben. Die Ton-Empfindung *f* wird also mit dem Buchstaben f associiert und mit nichts anderem. Umgekehrt haben wir gelernt, daß dem Buchstaben f eine ganz bestimmte Tonhöhe *f* entspricht; dies ist aber nur eine Association unter den vielen, die vom Buchstaben f ausgehen; der gehörte Buchstabe mag sich associieren mit dem Schriftzeichen, mit irgend welchen Namen, die mit f anfangen, die Bezeichnung *forte* wird ja in der Musik auch mit f ausgedrückt, f ist ferner die Abkürzung für fein u. s. w. Kurz die vom Wortbild f ausgehenden Associationen sind sehr zahlreich, und nur eine unter diesen ist die Association mit dem Tonbild. So mag es kommen,

daß erst unter den Associationen die Auswahl getroffen werden muß, und daß dazu eine weit größere Zeit erforderlich ist, als zu der obigen Association vom Ton *f* zum Zeichen f, die den einzigen Weg bildet.

XIV.

Über die Erlernbarkeit des absoluten Tonbewufstseins.

Die theoretisch und praktisch wichtigste Frage, die man sich bezüglich des absoluten Tonbewußtseins stellen kann, ist diejenige, woher es kommt, daß einzelne Menschen mit der Fähigkeit begabt sind, die meisten aber nicht. Aus dieser entwickeln sich dann wieder zwei Unterfragen:

1) Ist das absolute Tonbewußtsein eine Eigenschaft, die nur auf Grund besonders angeborener physiologischer Verhältnisse zu stande kommt, oder

2) Ist das absolute Tonbewußtsein von normal musikalisch veranlagten Menschen durch besonders darauf gerichtete Übung zu erlernen?

Die meisten Musiker, die man nach der Entstehung ihres absoluten Tonbewußtseins fragt, behaupten, es wäre ihnen angeboren; dies ist natürlich unrichtig, denn kein Kind bringt die Fähigkeit mit auf die Welt, einen Ton als *a* zu bezeichnen (ein in Italien geborenes Kind müßte dann mit der Fähigkeit geboren werden, denselben Ton *la* zu nennen). Um einen Ton mit dem für ihn gebräuchlichen Namen bezeichnen zu können, muß man notwendigerweise Ton und Namen in Verbindung mit einander gehört haben. Ob dies genügt und wie oft solch Hören notwendig ist, ist allerdings eine andere Frage und hängt sicher von individuellen Fähigkeiten ab; doch wissen wir dies ja vom Lernen überhaupt.

Wenn man einem Kinde z. B. eine Glocke zeigt und ihm den Namen Glocke dabei nennt, dann wird bei dem Kind nach häufiger Wiederholung das Formenbild der Glocke das Wortbild Glocke reproduzieren und umgekehrt. Dem einen Kinde muß der Gegenstand in Verbindung mit seinem Namen 10 mal, einem zweiten 50 mal vorgeführt werden, damit eine dauernde Association da ist; manches Kind wird trotz vielfacher Wiederholungen die Bezeichnung nicht erlernen, wie wir es bei Idioten, Imbecillen finden oder nach Hirnverletzungen bei sensorieller Aphasie.

Wenn wir unser absolutes Tonbewußtsein in Analogie hiermit betrachten wollen, dann würde allerdings die Idiotie oder die Aphasie in diesem Sinnesgebiet recht verbreitet sein. Darum wollen wir betrachten, welcher Unterschied da obwaltet, weshalb die Bezeichnung eines greifbaren Gegenstandes von den meisten Menschen erlernt wird, die eines Tones von nur wenigen.

Kehren wir wieder zu unserer Glocke zurück; das Kind erhält von der Glocke zunächst eine Gesichts-Wahrnehmung, zweitens, da als wesentlich an der Glocke dem Kinde der Klang vorgeführt wird, eine Gehörs-Wahrnehmung. Drittens kann das Kind sich durch Befühlen und Betasten eine Tast-Wahrnehmung, ja viertens eine Temperatur-Wahrnehmung verschaffen. Selbst von den beiden letzteren unwesentlichen Sinnen abgesehen, sind es doch zwei Sinne mindestens, die beschäftigt werden; die Wahrnehmungen hinterlassen Vorstellungen, zwischen denen dann und dem Bilde des immer dazu genannten Wortes Glocke die Associationen gebahnt werden. Der Unterschied gegen die absolute Tonhöhen-Bezeichnung liegt hier also darin, daß bei der Begriffsbildung eines greifbaren Gegenstandes m e h r e r e S i n n e mit-

helfen, bei dem absoluten Tonbewußtsein nur ein Sinn, der Ton kann nur durch das Gehör wahrgenommen werden (abgesehen von den tiefsten Tönen, die auch mit dem Tastsinn empfunden werden [s. o.]). Wird nun einem Kinde eine Glocke gezeigt, die von der ersten Glocke etwas in der Gestalt abweicht, so wird das Entscheidende für das Kind sein, ob das Ding, welches Glocke genannt wird, einen Klang hervorbringt; d. h. der Gehörsinn wirkt mit, um die unwesentlichen Verschiedenheiten, die der Gesichtssinn bemerkt, zu vernachlässigen oder mit anderen Worten, der eine Sinn hilft dem anderen zur Bildung einer Allgemeinvorstellung. Bei unserer absoluten Tonhöhe fehlt diese Hilfe vollständig.

Nun giebt es aber Ton-Qualitäten, für welche das Gedächtnis vorzüglich entwickelt ist. Z. B. die Klangfarbe wird von fast allen Menschen nicht nur in Relation zu anderen Klangfarben, sondern absolut im Gedächtnis behalten. Wenn ich einem Menschen verschiedene Instrumente vorspiele, Klavier, Geige, Cello u. s. w., dann wird er leicht die Klangfarbe im Gedächtnis behalten. Weil ich dieselbe Klangfarbe bei vielen Tönen hervorbringen kann, ist es leicht, von den anderen Ton-Qualitäten Höhe und Intensität zu abstrahieren; vor allem aber, weil die Übungsdauer eine weit größere bei der Klangfarbe ist als bei der Tonhöhe, kann diese viel eher im Gedächtnis behalten werden. Wir hören einen ganzen Abend Klavier-Musik und haben so stundenlang Gelegenheit, uns die Klavier-Klangfarbe einzuprägen; einen Ton *a* hören wir dagegen in der Musik nur kurze Zeit und können auch in besonders darauf gerichteter Übung das Hören eines einzelnen Tones nicht allzulange ausdehnen. Ein anderer Umstand, der auch in Betracht kommen könnte, ist, daß wir bei der Beurteilung der Klangfarbe Bezeichnungen anwenden, die aus anderen Sinnesgebieten hergeleitet sind; wir nennen einen Klavierton schlagartig, den Cello-Ton näselnd und geräuschhaltig. Sicherlich brauchen wir diese Bezeichnung nicht, um die Klangfarbe im Gedächtnis zu behalten, aber möglicherweise findet doch ein unbewußtes Vergleichen mit anderen Sinnes-Eindrücken statt und erleichtert so das Gedächtnis für die Klangfarbe.

Ich glaube dies speziell deshalb, weil ich bei der Vergleichung des absoluten Tonbewußtseins mit dem absoluten Farben-Bewußtsein auf analoge Verhältnisse gestoßen bin; das absolute Farben-Bewußtsein scheint verbreiteter zu sein als das absolute Tonbewußtsein; sehr feine Farben-Unterschiede werden erkannt und Farben-Nuancen in der Vorstellung durch den bloßen Namen der Farbe gut reproduziert. Wie fein die Farben-Unterschiede sein müssen, um dem Tonbewußtsein analoge Verhältnisse zu schaffen, welche Distanzen dort den Halbtönen entsprechen, ist allerdings noch nicht erforscht. Es läßt sich dieses aber erreichen, wenn man als Maßstab die Unterschieds-Empfindlichkeit nimmt und mit ihr das Gedächtnis vergleicht. Ich habe nun bei mir und vielen anderen beobachtet, daß vielfach, wenn eine Farbe vorgestellt werden soll, irgend ein bestimmter Gegenstand, der diese Farbe trägt, mit reproduziert werden muß. Mir ist es z. B. unmöglich, mir eine hellgrüne, braunrote oder hellblaue Farbe rein als Farbe vorzustellen, etwa als gefärbte Tafel. Bei gelbgrün muß ich an Frühlingsrasen, bei braunrot an eine Portiere in meinem Zimmer denken, bei hellblau an das Centralblatt für Gynäkologie, welches einen hellblauen Einband trägt.

In dieser Weise gelingt mir die Farben-Vorstellung vorzüglich. Daher glaube ich, daß dieses gegenständliche Reproduzieren bedeutend zur Entwick-

lung eines absoluten Farben-Bewußtseins mithilft; schon daher ist es vielleicht häufiger anzutreffen als das absolute Tonbewußtsein. Außerdem ist aber wieder wie bei der Klangfarbe in noch verstärktem Maße die längere Dauer der Sinnes-Empfindung und die dadurch bedingte größere Übung im Farben-Erkennen von Wichtigkeit. — Die mittelbaren Kriterien, die für die absoluten Tonhöhen-Bestimmungen herangezogen werden können, sind, wie wir oben sahen, meist unsicher und beziehen sich vor allem immer nur auf einen Ton, können daher in ihrer Wirkungsweise nicht verglichen werden mit den Kriterien bei der Farben-Erkennung. Wir sehen also, daß für das absolute Tonhöhen-Urteil kaum helfende Momente herangezogen werden können, und daß es die Aufgabe ist, die Tonhöhe allein im Gedächtnis zu fixieren; wenn also somit das absolute Tonbewußtsein schon bedeutend seltener zu finden ist als andere Gedächtnis-Gegenstände, so wird dieser Unterschied noch erheblich verstärkt durch Momente, welche die Entwicklung des absoluten Tonbewußtseins stören, ja verhindern können.

Betrachten wir einmal, wie eigentlich ein Kind seine musikalische Erziehung erhält. In den ersten Lebensjahren geht die Anregung von der Mutter aus, in zweiter Linie kommen Vater und Geschwister. Die Mutter singt das Kind mit einem Wiegenlied in Schlaf; hat das Mittel einmal seine Wirkung gethan, dann wird es täglich wiederholt. Wenn nun die Mutter nicht zufällig ein absolutes Tonbewußtsein hat und nicht speziell darauf achtet, immer dieselbe Tonart zu gebrauchen, dann singt sie das Lied einmal in *c-dur*, dann in *h-dur* etc., ganz nach ihrer jeweiligen Stimmlage; außer der Mutter singen auch der Vater und die Geschwister, die alle verschiedene Kehlköpfe haben, das Wiegenlied und gebrauchen gemäß der verschiedenen Stimmbänder-Länge wieder andere Tonarten. Auf diese Weise kann beim Kind ein Intervall-Sinn ausgebildet werden, kein absolutes Tonbewußtsein. Kommt das Kind in den Kindergarten oder die Schule, dann lernt es die ersten Lieder zwar nach Klavier-Begleitung und Geigenstimmung. Hat ein Kind sich ein Lied aber kaum eingeprägt, so wird es zu Hause aufgefordert, das Gelernte vorzusingen, die Mutter intoniert, um es dem Kinde leicht zu machen, den Anfang wieder in einer ganz willkürlich gewählten Tonart. Schließlich differieren auch die Klaviere und andere Instrumente so erheblich in der Stimmung (bis einen Ganzton und darüber), daß auch in späteren Lebensjahren Momente da sind, die eine Entwicklung des absoluten Tonbewußtseins hindern zu Gunsten des Intervall-Bewußtseins. So gab mir Herr Professor Dessoir an, daß er durch verschiedene Geigenstimmung sein früher sehr gutes Tonbewußtsein, allerdings *experimenti causa*, verschlechtert habe. Wenn also solch Grund ein bestehendes Tonbewußtsein verschlechtern kann, um wie viel mehr kann er die Entwicklung eines Tonbewußtseins hindern!

Schließlich giebt es Gesangsunterrichts-Methoden, nach welchen der Schüler jeden Ton nach der Stellung, die dieser in der Tonleiter einnimmt, benennt. Entweder in Zahlen 1, 2, 3, 4 oder als *do*, *re*, *mi*. Wenn nun *do* einmal in *c-dur c* bedeutet und dann wieder in *e-dur e*, dann ist es klar, daß damit jede absolute Individualität des Tones aufgehoben wird.

Es wird also eigentlich in der musikalischen Erziehung alles gethan, um die Entwicklung eines absoluten Tonbewußtseins zu hemmen, und so gut wie nichts, um es anzuerziehen.

Einzelne Musiklehrer haben sicherlich versucht, ihren Schülern

nebenbei auch ein absolutes Tonbewußtsein anzuerziehen. Leider aber hat keiner statistische Angaben über die Resultate, meist auch nicht einmal über die Lehrmethode gemacht. Nur Naubert[1]) hat meines Wissens seinen Lehrplan veröffentlicht, leider aber auch ohne Angabe der Erfolge; trotzdem sind Naubert's Mittheilungen sehr wertvoll. N. schlägt vor, zunächst den Ton *a* auf einem richtig gestimmten Klavier möglichst oft dem Schüler vorzuspielen und von ihm nachsingen zu lassen. Dann soll der Schüler möglichst oft sich willkürlich den Ton *a* zu reproduzieren versuchen und den reproduzierten Ton immer mit dem Klavier-*a* vergleichen. So würde dieser Ton nach mehr oder weniger langer Übung dem Gedächtnis eingeprägt. Sobald dies der Fall ist, wählt N. einen anderen Ton, dessen charakteristischer Klang trotz seiner Verwandtschaft zu *a* eine gewisse Selbständigkeit und Unabhängigkeit garantiert, z. B. *c*; später, wenn dies *c* im Gedächtnis »unverrückbar feststeht« *es*. Zunächst experimentiert N. nur in einer Oktave und behauptet, daß, sobald die erwähnten drei Töne reproduziert werden können, das absolute Tonbewußtsein für eine ganze Oktave geschaffen sei. Dann versucht N., Akkorde und Tonarten einzuüben, und läßt gleichzeitig scharf auf den Klangcharakter der einzelnen Tonarten achten. Wenn auch vieles in Naubert's Ausführungen anfechtbar ist, so gebührt ihm doch das Verdienst, eine Methode angegeben zu haben, die, wie er leider nicht statistisch ausführt, verschiedentlich zu dem erwünschten Ziele geführt hat.

In mehr wissenschaftlicher Form und mit genauem statistischen Material hat M. Meyer die Erlernbarkeit des absoluten Tonbewußtseins untersucht in seiner Arbeit: *Is the memory of absolute pitch capable of development by training*[2])? M. stellt sehr präzis die theoretisch wichtige Frage an die Spitze seiner Arbeit: Sind die Menschen in zwei Klassen geteilt, deren eine im Besitz eines Gedächtnisses für absolute Tonhöhen ist, während der anderen diese Fähigkeit mangelt, oder besteht nur ein gradueller Unterschied im Tongedächtnis? Wenn das erstere der Fall wäre, so müßten wir bestimmte physiologische Eigenschaften annehmen, an welche die Fähigkeit der absoluten Tonhöhen-Erkennung geknüpft ist; ist aber das zweite der Fall, daß nur ein gradueller Unterschied im Tongedächtnis besteht, dann muß dieses durch Übung eventuell gebessert werden können, aber man muß dann auch schon die Fähigkeit, mit welcher ein Wenig-Musikalischer die Töne einer Geige als hoch, die eines Basses als tief bezeichnet, ein Gedächtnis für absolute Tonhöhen nennen. J. v. Kries hat in seiner Arbeit »Über das absolute Gehör«[3]) diese Unterscheidungs-Fähigkeit für hoch und tief getrennt von dem absoluten Gehör, wie er die Fähigkeit der absoluten Tonhöhe-Bestimmung nennt, und sagt, man könne erst von absolutem Gehör sprechen, wenn der ev. Fehler nicht 2—3 Halbtöne überschreitet. — Meyer machte nun in Gemeinschaft mit Dr. Heyfelder Versuche, welche zeigten, daß durch systematische und andauernde Übung ein mäßiges Tonhöhen-Gedächtnis derart verbessert werden kann, daß keine größeren Fehler als die der 3 Halbtöne der Kries'schen Forderung mehr vorkämen. Die Versuche wurden mittelst Stimmgabel-Tönen und Klavier-Tönen angestellt, welche nicht nach ihrem musikalischen Namen, sondern nach ihrer Schwin-

1) Naubert, Das absolute Tonbewußtsein (Zeitschrift: Der Klavierlehrer 1898.)
2) The Psychological Review, Vol. VI, p. 514—516. (1899.)
3) Zeitschrift für Psychologie III, S. 257, 279.

gungszahl benannt wurden. Zuerst wurden nur wenige Tonhöhen und große Intervalle genommen, 10 Töne im Intervall von Sexten, dann 20, welche um eine große Terz, schließlich 39, die nur um einen Ganzton von einander entfernt waren. Bei diesen letzten Versuchen verzeichneten die Beobachter immer noch 60 % richtige Urteile und Fehler, die nur selten mehr als einen Ganzton betrugen. Aus diesen Versuchen schließt M., daß das Gedächtnis für absolute Tonhöhen zu bessern ist, und daß nur ein quantitativer, nicht qualitativer Unterschied bei den verschiedenen Individuen besteht.

Die Fähigkeit, welche v. Kries das »absolute Gehör« nennt und welche unserem absoluten Tonbewußtsein entspricht, ist aber eine besondere Art des Tongedächtnisses; wir sahen, daß die Hauptsache die Association zwischen Tonbild und Wortbild ist (meiner Ansicht nach darf der Fehler höchstens einen halben Ton nach beiden Richtungen hin betragen). Diese Association macht das absolute Tongedächtnis zu einer dauernden Fähigkeit; fehlt sie, dann geht jedes Tonhöhen-Gedächtnis nach kurzer Zeit des Übungsmangels wieder zu Grunde. So ist auch bei Meyer und Heyfelder die Fähigkeit der Tonhöhen-Erkennung bald wieder völlig verschwunden, wie er selbst angiebt; da er gar nicht Tonnamen und Tonhöhe gleichzeitig zu Gehör gebracht hat, konnte sich auch die Association zwischen beiden nicht ausbilden. — Jedenfalls sind die Meyerschen Versuche sehr interessant und bilden, namentlich zusammen mit den Naubert'schen Vorschlägen, eine Stütze für die Ansicht, daß das absolute Tonbewußtsein durch Übung zu bessern, beziehungsweise zu gewinnen ist. Auch nach meinen Erfahrungen möchte ich dies als sicher aussprechen; es handelt sich somit nicht um eine hypothetische Frage, sondern eine reale, für die praktische Musik wichtige, pädagogische Angelegenheit.

Für die Frage der Erlernbarkeit des absoluten Tonbewußtseins muß man zunächst die beiden Hauptgruppen desselben scharf aus einander halten, d. h. die Reproduktion des Wortbildes durch das Tonbild und die Reproduktion des Tonbildes durch das Wortbild.

Um ein Ding wiederzuerkennen, muß man es häufig wahrnehmen und die Aufmerksamkeit auf dasselbe richten. Man kann die Aufmerksamkeit um so leichter auf einen Gegenstand konzentrieren, je weniger sie von anderen Dingen abgelenkt wird. Um daher eine bestimmte Tonhöhe *a* wieder zu erkennen, muß man den Ton *a* möglichst oft dem Ohre vorführen, nicht in Zusammenhang mit anderen Tönen, sondern isoliert. Der Klang *a* hat aber außer der Tonhöhe noch andere Qualitäten, die der Dauer, der Intensität und der Klangfarbe. Die Tondauer kommt unter gewöhnlichen Umständen hierbei wohl nicht in Betracht, aber die Tonstärke und die Klangfarbe ziehen häufig die Aufmerksamkeit derart auf sich, daß für die Hauptqualität, die Tonhöhe, nicht genügend übrig bleibt. Man achte also, wenn man eine Tonhöhe im Gedächtnis behalten will, darauf, die Nebenqualitäten immer gleichartig zu gestalten, d. h. den Ton stets in derselben Klangfarbe ertönen zu lassen. Das Optimum der Tonstärke ist schwer zu bestimmen. Zu große Intensität kann physikalisch bedingte Schwierigkeiten (Nebengeräusche) verursachen; bei ganz schwachen Tönen muß manchmal erst ein Existentialurteil gefällt werden. Das Optimum liegt also zwischen ihnen. Eine Intensität, bei welcher der Ton gerade deutlich wahrgenommen wird, scheint am besten geeignet zu sein, daß die Aufmerksamkeit von ihr abgelenkt werden kann.

Noch weit wichtiger ist es, die Aufmerksamkeit von der Klangfarbe ab dem Grundtone zuzuwenden. Wir sahen oben, daß man sich für ein absolutes Höhenurteil die Klangfarbe analysieren muß, indem man entweder den Grundton oder eine Einheit heraus isoliert, je nachdem der Beobachter auf einem Musikinstrumente vorwiegend spielt (Klavierton-Einheit). Ich würde deshalb einen Schüler, der noch keinen oder geringen Instrumentalunterricht genossen hat, oder der häufig akustische Untersuchungen mit Stimmgabeln gemacht hat, erst sich Stimmgabeltöne einprägen lassen; diese sind fast obertonlos, und so kann die Aufmerksamkeit am wenigsten durch den Klangcharakter abgezogen werden. Hat aber ein Musiker Jahre lang Klaviermusik getrieben, so hat sich in ihm die Klavierton-Einheit festgesetzt, d. h. Klaviertöne hört er als einfach; alle anderen noch oberton-ärmeren Klänge würden ihm fremd vorkommen, d. h. ihr Klang-Charakter würde die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Daher muß solch Schüler in Klaviertönen unterrichtet werden, wenigstens für den Anfang, bis er diese Klänge beurteilen kann. Zunächst bleibe man bei dem einen Klang *a*, lasse den Ton oft mit gespannter Aufmerksamkeit anhören und jedesmal den Buchstaben *a* dabei sagen oder denken. So gelingt es oft, diese Association zu bewerkstelligen; später geht man dann zu anderen Klangfarben über, aber immer bei demselben Grundton *a*. So haben von den 100 Beantwortern meines Fragebogens nicht weniger als 9 ihr absolutes Tonbewußtsein auf diese Weise erreicht, 6 indem sie Stimmgabeln und Stimmpfeifchen bei sich führten und möglichst oft den Ton erklingen ließen und mit ihrem reproduzierten Ton verglichen; drei hatten die Versuche am Klavier angestellt. Einem kleinen 6jährigen Knaben, der sehr musikalisch begabt war, aber kein absolutes Tonbewußtsein besaß, schenkte ich ein Stimmpfeifchen und lehrte ihn, es richtig zu gebrauchen; ich fand zu meiner Freude, daß er nach $^1/_2$ Jahre im stande war, regelmäßig nicht nur das *a*, sondern auch andere Töne richtig auf Kommando zu singen; in der Wiedererkennung war er weniger sicher. Hat ein Schüler erst das *a* fest im Gedächtnis, oder erkennt er es immer wieder, dann kann er mit diesem partiellen absoluten Tonbewußtsein und mit Hilfe des Intervall-Sinns jede Tonhöhe beurteilen und sich entweder so durch Übung auch für die anderen Tonhöhen ein absolutes Tonbewußtsein aneignen, indem der Intervall-Sinn allmählich ausgeschaltet wird, oder es sind dann noch andere Töne direkt zu üben; am besten halte ich, erst alle *a* einzuüben a_0, a_1, a_2, a_3 u. s. w.

Dadurch wird gleich die Aufmerksamkeit auf die Klang-Verwandtschaft der Oktaven gelenkt werden. Dieser Versuch würde zuerst am besten bei oberton-reichen Klängen angestellt werden, weil die Oktave bei diesen noch stärkere Klang-Verwandtschaft hat, als bei obertonlosen Tönen. Dann wird also, sobald das *a* immer wieder erkannt wird, das a_2, a_3 u. s. w. an seiner Klang-Verwandtschaft mit *a* (ohne Intervall-Vergleichung) erkannt und schließlich auch absolut beurteilt. Ich halte speziell die Oktaven zur Übung für geeignet, weil ich aus meinem Fragebogen die Überzeugung gewonnen habe, daß sich den meisten mit absolutem Tonbewußtsein begabten Personen die Klangfarbe der Oktaven aufdrängt, und daß wir in diesem Ähnlichkeits-Gefühl wahrscheinlich für die Entwicklung des absoluten Tonbewußtseins einen wichtigen Faktor sehen müssen. Ich erinnere an die oben angeführten Bemerkungen über Oktaven-Täuschungen. Auch von anderen Forschern, namentlich von Kries wurde dies hervorgehoben.

Dann, wenn die *a* in ihrer absoluten Höhe erkannt werden, würde ich mit Akkord-Übungen (Dreiklängen) beginnen, dem *a-dur*, dem *f-dur* und dem *d-dur* Dreiklang: Nehmen wir an, daß in diesen Dreiklängen das *a* absolut erkannt wird, so wird der Akkord aus der jeweiligen Stellung, die das *a* in ihm einnimmt, mit Hilfe des Intervall-Sinns beurteilt werden. Dadurch wird die Freude und das Interesse des Schülers stark erregt und die Aufmerksamkeit auf die anderen Töne des Dreiklangs gelenkt, so daß diese bald nicht mehr des Intervall-Sinnes bedürfen, sondern in ihrer absoluten Höhe erkannt werden können. — Nach den Dreiklängen kämen andere Akkorde zur Übung, wenn das absolute Tonbewußtsein dann nicht schon ein allgemeines geworden ist.

Es ist dies alles eine Übung, die viel Zeit und Fleiß von Seiten des Lehrers und Schülers erfordert. Die Erfolge werden sehr verschiedene sein, je nach der Begabung des einzelnen. Der eine braucht kürzere, der andere längere Zeit, mancher lernt's nie, auch bei sonstigen musikalischen Fähigkeiten; diesen aber, und das halte ich für die Hauptsache, würde ich nicht als Schüler aufgeben, sondern ihn nach der zweiten Methode zu unterrichten versuchen.

Diese zweite Methode bezweckt, die zweite Art des absoluten Tonbewußtseins zu lehren, die in einer Reproduktion des Tonbildes durch das Wortbild besteht. Wie wir oben sahen, kommt diese Reproduktion, wenn nicht auch der umgekehrte Associationsweg funktioniert, nur zu stande unter Mithilfe von mittelbaren Kriterien. Der Plan dieser zweiten Methode ist also einfach der, den Schüler zu veranlassen, wenn Methode *A* versagt, unter Zuhilfenahme von mittelbaren Kriterien sich eine Ton-Reproduktion zu ermöglichen. Ist diese erst da, dann kann durch fortgesetztes Üben auch die Fähigkeit der Ton-Erkennung entstehen.

Man müßte also zuerst sehen, wie sich der Schüler in Bezug auf diese Kriterien verhält. Wir sahen, daß von verschiedenen Sinnen, die hierbei in Betracht kommen können, vor allem der Gesichtssinn und der Muskelsinn zu nennen sind. Wir fanden, daß sich der eine Musiker, um sich eine Tonhöhe vorzustellen, das Notenbild, ein zweiter das Klaviertasten-Bild, ein dritter eine ganze Scenerie reproduziert. Das wären alles Kriterien, gewonnen durch Association des Gehörsinnes und Gesichtssinnes. Ebenso wichtig sind aber die Vorstellungen, die den Muskelsinn betreffen. Kehlkopfmuskel-Empfindungen resp. Kontraktions-Vorstellungen haben wir schon eingehend besprochen. Wie für den Sänger dieses Hilfsmittel, ist für den Geiger die Bewegungs-Vorstellung seiner Finger, seiner Hand beim Niederdrücken einer Saite von Bedeutung. Bekannt ist, daß diese Bewegungs-Vorstellung das Reproduzieren einer Melodie wesentlich erleichtert, weniger bekannt dürfte die erwähnte Beziehung zum absoluten Tonbewußtsein sein.

Wenn nun der Schüler von selbst keine Neigung, mittelbare Kriterien anzuwenden, bekundet, so muß der Lehrer versuchen, ihn willkürlich zu diesen Vorstellungs-Verbindungen hinzulenken. Damit aber nicht unnütze Zeit und Mühe vergeudet wird, ist es gut, sich vorher zu orientieren, welcher Art die meisten Gedächtnisbilder des Schülers auch im nichtmusikalischen Bereiche sind, ob sie vorwiegend akustischer, visueller oder motorischer Natur sind. Zur Prüfung dieser Vorfrage lasse man, wenn man nicht exaktere Untersuchungen mittels geeigneter Apparate machen kann,

einen psychologisch allerdings ziemlich rohen Versuch machen. Man lasse den Schüler an irgend ein ihm bekanntes Gedicht denken oder ihn im Kopfe rechnen und lasse ihn selbst den psychologischen Vorgang beschreiben. Der eine wird sich das Gedicht innerlich aufsagen oder gar schreiben, ein zweiter stellt sich die Verse von einem anderen deklamiert und sich selbst hörend vor, ein dritter liest im Geiste die Wörter; analog wird letzterer gleichsam schriftlich im Kopfe rechnen, d. h. sich die Zahlen geschrieben denken, der erste würde die Zahlen selbst schreiben oder innerlich sprechen und der zweite sie innerlich hören. Hat man durch verschiedene Versuchsreihen festgestellt, welcher Art die Lieblings-Associationen des Schülers sind, so ist vielleicht ein Schluß und eine praktische Anwendung auf das Tongedächtnis gestattet. Die Richtigkeit könnte nur eine längere diesbezügliche Untersuchung an zahlreichen Schülern beweisen: Man lasse dann den Visuellen zugleich mit dem Erklingen des Tones das Tastenbild sehen oder die entsprechende Note oder die ganze Scenerie. Welches von diesen Bildern ausgewählt werden soll, ist schwer zu sagen; meist wird man sich mit dem Tasten- und Notenbild begnügen müssen.

Man gebe also dem Schüler einfach den Rat, sich so oft wie möglich einen Ton *a* anzuschlagen und dabei auf Gehörs- und Gesichts-Eindruck zu achten, und beim Ansehen der Taste immer zu versuchen, sich das Gehörsbild vorzustellen. Kommt man damit nicht zum Ziele, so lege man dem Schüler ein Notenblatt vor, am besten die Noten eines Liedes, das mit dem einzuübenden Ton *a* beginnt. Man gebe ihm dann den Ton *a*, auf dem Klavier z. B., an und lasse ihn wieder Ton- und Gesichts-, d. h. Notenbild einprägen. Ich kenne verschiedene Musiker, die beim Ansehen der Noten gleich den richtigen Ton reproduzieren können, ohne dies aber nicht. Die im Kapitel der mittelbaren Kriterien angegebenen Beispiele meines Fragebogens dürften als Beweismaterial für die Zweckmäßigkeit dieser Methode gelten.

Hat man es so weit gebracht, daß die Gesichts-Empfindung die Ton-Vorstellung reproduziert, dann versuche man, ob die central erregte Gesichts-Vorstellung, d. h. das willkürlich vorgestellte Notenbild ebenfalls schon genügt, die Association zu bewerkstelligen. Man gebe also dem Schüler auf, wenn er einen bestimmten Ton singen soll, immer an das Noten-, Tasten- oder scenische Bild, in dessen Verbindung er den Ton geübt hat, zu denken. Auf diese Weise kann man viele (wahrscheinlich ausgeprägt visuelle Naturen) dahin bringen, sich einen Ton richtig zu reproduzieren. Kann der Schüler dies, dann braucht er noch nicht im stande zu sein, jedes *a* in einem Tonwerk als *a* zu erkennen. Das wird erst nach langer Übung eintreten, wenn die Association nicht mehr, wenigstens nicht mehr bewußt, für die Ton-Reproduktion erforderlich ist.

Bei den motorisch denkenden Schülern kommt man auf diese Weise noch nicht zum Ziele; in ihnen muß man Associationen des Tonsinns mit Bewegungs-Vorstellungen zu wecken versuchen. Den Geiger, der sich ein *a* reproduzieren soll, lehre man, nach den entsprechenden eben erwähnten Vorversuchen, daran zu denken, wie er die Geige stimmt, sich die Bewegungen seiner rechten und linken Hand, die er dabei macht, vorzustellen. Da hierbei die leere *a*-Saite gerade keine besonders charakteristische Handbewegung erfordert und die Haltung des rechten Armes in der Weise, daß nur die *a*-Saite gestrichen wird, nicht genügend bestimmt ist und während

des Streichens variiert, so ist es vielleicht zweckmäßiger, an die Bewegung zu denken, welche der Geiger macht, wenn er das *a* auf der *d*-Saite in der 3. Lage mit dem 2. Finger spielt. In ähnlicher Weise verfahre man bei den Sängern, sie lasse man die Kehlkopfmuskel-Empfindungen beziehungsweise Vorstellungen zu Hilfe nehmen und analog bei den anderen Instrumentalmusikern. In meiner durch den Fragebogen gewonnenen Statistik fanden sich 5 Beobachter, welche zu einer Tonreproduktion sich den Anfangston eines ihnen geläufigen Liedes selbst singend vorstellen mußten.

Schüler, welche rein akustische Gedächtnisbilder haben, sind wahrscheinlich gar nicht nach Methode B, sondern nach Methode A zu unterrichten. Daher ist, wenn dieser Schluß von der Natur der Gedächtnisbilder sich in der Praxis als richtig erweist, vielleicht zweckmäßig, jeden Unterricht in der Erlernung des absoluten Tonbewußtseins damit zu beginnen, die Art der Gedächtnisbilder zu prüfen und danach erst Methode A oder B auszuwählen und die entsprechenden Unterabteilungen.

Erheblich leichter als bei dem erwachsenen Schüler gestaltet sich der Unterricht in der Tonhöhen-Bestimmung bei Kindern. Ich habe vorhin darauf hingewiesen, daß die Hauptschwierigkeit für die Entwicklung des absoluten Tonbewußtseins der musikalische Unterricht in der Kindheit, der nur den Intervallsinn berücksichtigt, bildet. Wenn man ein Kind daran gewöhnen würde, einen Ton oder eine Melodie stets in derselben Tonart zu hören, dann würde das Kind sich viel leichter ein Gedächtnis für die absolute Tonhöhe aneignen können als jetzt, da alles gethan wird, das absolute Tonbewußtsein zu unterdrücken. Stumpf berichtet in seiner Tonpsychologie von einem 18 Monate alten Knaben, der darauf dressiert war, auf Kommando den Ton *c* richtig zu singen. — Über ein absolutes Tonbewußtsein in so jugendlichem Alter habe ich allerdings keine Erfahrung, kenne aber viele, und ich selbst gehöre zu diesen, welche bereits im 5. Jahre alle Klaviertöne benennen konnten. Ich habe nun einige praktische Versuche gemacht, kleinen Kindern ein absolutes Tonbewußtsein anzuerziehen. Die kleinen Schüler waren drei Mädchen, zwei im Alter von vier, eins im Alter von drei Jahren. Die eine der 4jährigen hatte schon im Kindergarten einige Lieder gelernt. Die beiden anderen hatten noch gar keine musikalische Anregung erhalten und stammten aus Arbeiter-Familien, in denen die Mutter wenig Mühe und Zeit auf die Kinder-Erziehung verwenden kann und ihnen auch nach eigener Angabe kaum jemals etwas vorgesungen hat. Diese drei Kinder besuchten mich immer zusammen, und darum unterrichtete ich sie auch gemeinsam. Ich sang ihnen das Wort ade in den Tonhöhen a_0 d_0 vor; die Kinder sangen dann sofort Wort und Töne richtig nach, und zwar transponiert in ihre Stimmlage als a_1 d_1. Dies wiederholte ich 6 Tage lang hinter einander und sang ihnen an jedem Tage zehn mal die Töne vor und ließ sie eben so oft gleich nachsingen; am 7. Tage nahm ich jedes Mädchen einzeln und sagte ihm: Singe einmal ade, d. h. ich sprach nur das Wort ade aus. Zwei der Kinder trafen die Tonhöhe a_1 d_1 ganz scharf, die dritte sang zwar auch eine richtige Quinte, doch c_2 f_1 und bei weiteren Wiederholungen nach längeren Pausen b_1 es_1, ja es_2 as_1. Dieses dritte Kind war gerade das, welches schon im Kindergarten Musik getrieben hatte. Die beiden anderen behielten ihr Gedächtnis für a_1 d_1 vorzüglich bei. Nach Pausen von 14 Tagen bis zu einem Vierteljahr waren sie stets im stande, die richtigen Tonhöhen zu reproduzieren, und irrten sich nie (30 Versuche mit 100 % richtigen Fällen),

während das dritte Kind neun richtige Fälle, d. h. 30 % aufwies; bei allen Kindern mußte die associative Fähigkeit jedesmal erst durch ein Stück Chocolade angeregt werden. Zufällig traf ich die eine der Kleinen vor kurzer Zeit auf der Straße, d. h. $1^3/_4$ Jahr nachdem ich die letzten Versuche mit ihr angestellt hatte, und prompt sang sie mir auf das ade-Stichwort die richtigen Tonhöhen a_1 d_1. — Ein vierter kleiner Schüler ist schon bei Besprechung der ersten Methode erwähnt worden. Jedenfalls scheint bei Kindern die Erweckung des absoluten Tonbewußtseins bedeutend leichter zu sein als bei Erwachsenen; allerdings müßte erst von beiden statistisches Material gesammelt werden, um wirksame Schlüsse ziehen zu können. Sehr zweckmäßig wäre es, wenn diese Hörversuche einmal im Großen in Blinden-Anstalten angestellt würden, da gerade die Blinden durch ihr Leiden akustische Eindrücke mit weit größerer Aufmerksamkeit aufnehmen als normale Menschen.

Selbst bei Tieren habe ich ein absolutes Gehör konstatieren resp. entwickeln können. Ich hatte einen Papagei, dem ich Lieder stets in derselben Tonart vorpfiff; er war so gelehrig, die Melodien bald wieder nachpfeifen zu können, und zwar ebenfalls immer in derselben Tonart. So begann er den Anfang der *C-moll*-Symphonie stets richtig mit *g g g es*. Nur einmal fing er diese Töne zu hoch zu pfeifen an, mit *as*; brachte aber nur die drei *as* hervor und fing dann wieder von vorn an in der richtigen Tonhöhe *g*. Ob der Vogel hierbei mit Hilfe von Muskel-Empfindungen seiner dicken Zunge oder durch sonstige mittelbare Kriterien zu seiner Tonhöhen-Reproduktion gelangt, ist natürlich nicht zu ermitteln. — Auch ein Staar, den ich mir kurz nach dem allzu frühen Tode des hoffnungsvollen Papageis anschaffte, gebraucht stets dieselbe Tonart für sein Lied, in der es ihm vorgepfiffen war.

Meine Resultate schließen sich also den Erfahrungen der oben erwähnten Forscher Naubert und Meyer wohl an, und auch andere Musik-Pädagogen wie Prof. Jadassohn in Leipzig haben praktisch erkannt, daß ein absolutes Tonbewußtsein bei einer ganzen Anzahl von Menschen anzuerziehen ist. Weitaus die meisten, die sich jetzt eines absoluten Tonbewußtseins erfreuen, haben dieses allerdings ohne besonders darauf gerichtete Übung erlangt, doch braucht man bei diesen a priori keine anderen physiologischen Verhältnisse annehmen, sondern kann denken, daß nur die für das Erlernen nöthige Zeit und die Art der Übung eine etwas andere war. Jedenfalls aber muß ein gewisser individueller Faktor schuld sein, daß gewisse Menschen ohne besondere Übung, andere mit Übung, noch andere gar nicht im stande sind, Tonhöhen zu benennen und sich vorzustellen[1]).

XV.

Der individuelle Faktor.

Man muß nun betrachten, welcher Art wohl dieser individuelle Faktor sein könnte. Nahe liegt es, anzunehmen, daß unsere Fähigkeit in Zusammenhang stehe mit einer besonderen Feinheit des Empfindungs-Apparates, derart, daß mit absolutem Tonbewußtsein begabte Musiker die einzelnen Ton-Qualitäten in ihren Mindestmaßen und feinsten Unterschieden

1) Siehe Stumpf, Tonpsychologie S. 305.

besser erkennen können als andere Menschen. Da würde also Tonstärke, Tondauer und Tonhöhe in Betracht kommen, und zwar in Bezug auf Unterschieds-Empfindlichkeit und auf höchste und tiefste Tongrenzen. Die meisten dieser Punkte sind schon bei den früheren Abschnitten behandelt worden. Ich habe nicht finden können, daß eine besondere Empfindlichkeit für Tonstärken, sowohl für absolute wie für relative Intensität, irgend welche Beziehung zeigt zum absoluten Tonbewußtsein; dieselbe wäre auch kaum denkbar, weil, wie ich oben ausführte, zur Bildung des absoluten Tonurteils ein Stärkemaß nötig ist, welches weit über der Intensitäts-Schwelle liegt. Auch die Dauer-Schwelle kommt nicht für unsere Frage in Betracht. Bei der mit Dr. Brühl gemeinsam ausgeführten Arbeit[1]) über kürzeste Töne und Geräusche konstatierten wir für uns beide eine völlig gleiche Dauer-Schwelle, obwohl der eine von uns ein absolutes Tonbewußtsein besitzt, der andere nicht. Auch in den mit Dr. Schäfer vollführten Versuchen[2]) trat die von uns so genannte Triller-Schwelle bei uns beiden gleichzeitig ein, obwohl auch Dr. Schäfer kein absolutes Tonbewußtsein besitzt. Was jetzt die Tonhöhe anbetrifft, so sahen wir schon, daß die Höhen- und Tiefengrenze für absolute Höhen-Beurteilung viel näher zusammen liegen als für die Empfindung. Es ist daher schon a priori unwahrscheinlich, daß die Empfindungs-Grenzen für das Höhen-Urteil von Bedeutung sein können, zweitens hängen die Empfindungs-Grenzen stark von physiologischen Alters-Veränderungen des Gehörorgans ab, während diese Faktoren das absolute Tonbewußtsein nicht zu tangieren scheinen. Auch die Unterschieds-Empfindlichkeit scheint nicht von Wert für das absolute Tonbewußtsein zu sein, wie schon oben gesagt wurde, es ist auch nicht wahrscheinlich, weil das Unterschieds-Gedächtnis so viel größerer Distanzen bedarf als die Empfindung.

Einen zweiten Grund könnte der individuelle Koefficient, welcher zur Erlangung des absoluten Tonbewußtseins prädisponiert, in gewissen anatomischen Verhältnissen haben. Wir könnten uns vorstellen, daß bei dem einen bestimmte Gehirnteile vorhanden sind, durch deren Funktion das absolute Tonbewußtsein zu stande kommt, während diese Teile bei einem anderen entweder fehlen oder funktionsunfähig sind Die Theorie der Vererbung würde diese Frage nur in eine frühere Generation verschieben; im übrigen habe ich durch meine Fragebogen mich nicht überzeugen können, daß die Vererbung von wesentlichem Einfluß für das absolute Tonbewußtsein ist. Mehr als die Hälfte der Beantworter meines Fragebogens gab an, daß in der Familie kein absolutes Tonbewußtsein und auch keine sonstige besondere musikalische Eigenschaft bestände.

Von der Anatomie der Hörsphäre wissen wir leider herzlich wenig, wir wissen, daß es ein akustisches Centrum giebt, welches nach Munk, Wernicke, Thaller und Pick in der ersten Windung des Schläfenlappens zu suchen ist. Durch Tierversuche glaubte Munk[3]) sogar besondere Centren für hohe und tiefe Töne zu finden, und zwar sollte die hintere Partie der Hörsphäre, in der Nähe des Kleinhirns gelegen, den tieferen, die vordere in der Nähe der *fossa Sylvii* den höheren Tönen entsprechen. Da wegen der

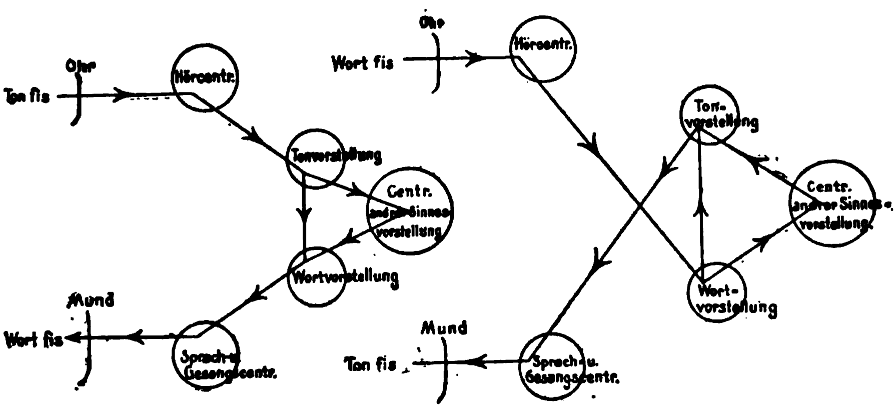
1) O. Abraham und L. J. Brühl, Wahrnehmung kürzester Töne und Geräusche, a. a. O.

2) A. a. O.

3) Munk, Monatsberichte der Berliner Akademie, 1881, S. 481. Siehe auch Stumpf, Tonpsychologie II, S. 289.

großen Schwierigkeiten der Tierversuche, vor allem wegen der oft fehlerhaften Deutung der Reaktionen, diese Resultate mit großer Vorsicht zu betrachten sind, so sind sie vollends nicht für unsere Frage nach den Centren des absoluten Tonbewußtseins zu verwerten. Alles Physiologische, was bisher über Höhen-Centren veröffentlicht wurde, betraf nur die Empfindungs-Centren für Töne. Wir müßten aber außer diesen noch mindestens Gedächtnis-Centren annehmen, welche sich wieder teilen müßten in ein Gedächtnis-Centrum für absolute Tonhöhen, eines für Intervalle, eines für Melodien u. s. w.; kurz der ganze Gehörssinn müßte in zahlreiche Einzelcentren untergebracht werden; leider hat die Physiologie und auch die Pathologie hier noch sehr wenig weiter geführt, und es wäre unnütze Zeitvergeudung, durch Spekulation die exakten Forschungen ersetzen zu wollen. Ob man einmal dahin kommen wird, den Sitz solcher Centren und so auch den Sitz des absoluten Tonbewußtseins im Gehirn feststellen zu können, ist zweifelhaft, aber keineswegs a priori abzulehnen.

Obwohl wir also noch wenig Vorstellungen von den Hirn-Centren haben, so operieren wir doch psychologisch mit ihnen. So trägt es wesentlich zum Verständnis des psychologischen Ganges des absoluten Tonbewußtseins bei, wenn wir uns schematisch die Verhältnisse zeichnen, die nach Analogie mit den anderen Sinnen etwa vorliegen müssen.



XVI.

Sichtung der für die Fähigkeit gebräuchlichen Namen.

Nach diesen Darlegungen sind wir jetzt wohl im stande, eine kritische Sichtung der für das absolute Tonbewußtsein gebräuchlichen Bezeichnungen vorzunehmen. Wie ich durch meinen Fragebogen erfuhr, sind die Bezeichnungen: absolutes Tonbewußtsein, absolutes Tongedächtnis, absolutes Gehör, Tonsinn, absolutes Tongefühl, Tongefühl, Gehör, musikalisches Gehör, Tongehör und andere Bezeichnungen für dieselbe Fähigkeit im Umlauf.

Die ganz allgemein gehaltenen Ausdrücke Gehör, Tongehör, musikalisches Gehör sind für unsere spezielle Fähigkeit jedenfalls abzulehnen, eben so wenig kann man für sie die Bezeichnung Tonsinn anwenden. Tonsinn ist die psychische Funktion unseres Gehör-Apparates in seiner Gesamtheit

und enthält sowohl Empfindung wie Gedächtnis und Gefühl für alle Ton-Qualitäten, unsere Fähigkeit ist also nur ein kleiner Theil desselben.

Jeden Ton begleitet ein eigenes Gefühl[1]). Je nach seinen Qualitäten kann ein Ton als angenehm oder unangenehm erklärt werden, die höchsten Töne sind sogar von einer Schmerz-Empfindung, also einem sehr unangenehmen Gefühl begleitet. Wenn wir nun lediglich das Gefühl des Angenehmen oder Unangenehmen unter Gefühl verstehen, dann ist es unmöglich, daß die Skala des Gefühls bei selbst hervorragend musikalischen Personen eine so feine Unterschieds-Empfindlichkeit aufweist, daß aus ihr der Name des Tones hergeleitet werden könne[2]). Viel mehr als die Höhe des Tones ist ja auch die Stärke und vor allem die Klangfarbe für das Gefühl des Angenehmen maßgebend; ob ein mildes *c* angenehmer klingt als ein ebenso mildes *g*, vermag ich ebenso wenig zu sagen als alle von mir interpellierten Beobachter, ich glaube auch nicht, daß es überhaupt möglich ist. Wenn wir also unter Gefühl das Gefühl des Angenehmen verstehen, ist der Ausdruck Tongefühl oder absolutes Tongefühl für unsere absolutes Tonbewußtsein genannte Fähigkeit zu verwerfen.

Es wurde aber oben gelegentlich der Charakteristik der Tonarten auch in einem anderen Sinne von Tongefühl gesprochen. Eben so wie *As-dur* ein anderes Gefühl hervorruft als *C-dur*, gleichgiltig, ob es aus konventionellen oder physikalischen Ursachen entstanden, so kann sich auch der Gefühls-Charakter der Tonart auf die Tonika desselben übertragen; diese Gefühle sind qualitativ verschieden und nicht in die Rubriken Angenehm und Unangenehm zu rangieren. Welcher Art diese Gefühle aber sind, ist begrifflich gar nicht zu erklären, es sind eben Gefühle, welche den Ton erst zum Individuum machen für jemanden, der Sinn dafür hat. Die Gefühle mögen durch komplizierte Associations-Bahnen entstanden sein, die nicht mehr nachzuweisen sind; wir besprachen aber schon die Möglichkeit, daß dieses Tongefühl für die Entstehung des sogenannten absoluten Tonbewußtseins von Wert ist. Aber selbst, wenn dies nachgewiesen würde, ja selbst als die Regel für die Entstehung unserer Fähigkeit erkannt würde (was ich nicht glaube), so dürfen wir doch nicht diese mit dem Gefühl, welches zu ihrer Entstehung führt, identifizieren. Da wir mit absolutem Tonbewußtsein die Fähigkeit bezeichneten, die Association zwischen Wortbild und Tonbild zu vollführen, ist der Ausdruck absolutes Tongefühl also unter allen Umständen unzweckmäßig und unlogisch.

J. v. Kries hat in seiner mehrfach zitierten Arbeit unsere Fähigkeit absolutes Gehör genannt. Wenn man weiß, was man sich unter absolutem Gehör vorzustellen hat, dann erscheint der Name, schon seiner Kürze wegen, recht passend; daß er keine Definition in sich birgt und zu weit und unklar gefaßt ist, hat auch v. Kries erkannt und den Namen nur der Kürze und des weit verbreiteteten Gebrauchs wegen angewandt.

Ebenso habe ich bisher immer von absolutem Tonbewußtsein gesprochen, weil der Ausdruck nach meiner Enquête am häufigsten für die in Frage kommende Thätigkeit benutzt wird; doch habe ich schon seine Unzulänglichkeit besprochen. Das Bewußtsein ist ja auch zu verschieden definiert worden, und Einigkeit ist noch nicht erzielt worden[3]). Versteht man unter

---

1) Siehe Stumpf, Tonpsychologie I, S. 203.
2) Siehe oben S. 34 ff.
3) Siehe Stumpf, Tonpsychologie I, S. 12.

Bewußtsein psychische Versuche überhaupt, dann fällt zwar unser absolutes Tonbewußtsein in seinen Bereich, aber dann ist die Bezeichnung Bewußtsein wieder zu allgemein. Bezeichnet man aber mit Bewußtsein nur die Eigenschaft psychischer Zustände, neben ihrem direkten Inhalt (Ton) auch sich selbst zum Inhalt zu haben, dann ist einerseits der Name Ton zu allgemein (man müßte Tonhöhe sagen), andererseits aber der Ausdruck Bewußtsein zu speziell, denn dann würde die Fähigkeit, gehörte Töne richtig zu benennen, nicht dazu gehören, weil bei dieser, wie wir sahen, eine central erregbare Ton-Vorstellung unnötig ist. Absolutes Tonbewußtsein könnten wir also allenfalls nur die Fähigkeit nennen, sich eine beliebige Tonhöhe frei vorzustellen, trotzdem dann immer noch das Mißverhältnis bestehen bleibt, daß eine Fähigkeit Bewußtsein genannt wird.

Alle diese Schwierigkeiten fallen aber fort, wenn wir einen Begriff nehmen, unter welchen sowohl Wiedererkennung wie Association und bewußte Vorstellung fallen, und das ist das Gedächtnis. Wir brauchen dann die verschiedenen Arten der Fähigkeit nicht speziell zu bezeichnen, sondern können sie, glaube ich, logisch und psychologisch zusammenfassen unter der Bezeichnung: Gedächtnis für absolute Tonhöhen. Wohl ist auch dieser Ausdruck zu allgemein, denn ein gewisses Gedächtnis für absolute Tonhöhen hat für minimale Zeiten jeder, auch ohne unsere Fähigkeit zu besitzen. Man müßte die Dauerhaftigkeit des Gedächtnisses noch in dem Begriff zum Ausdruck bringen; doch die Dauer des absoluten Tonbewußtseins ist ja bei Mangel an musikalischer Übung auch wieder nur temporär. Ich glaube, man nimmt am besten doch die Bezeichnung Gedächtnis für absolute Tonhöhen oder kurz absolutes Tongedächtnis mit der stillschweigenden Voraussetzung, daß es noch ein unmittelbares Wiedererkennen von Tonhöhen giebt, das jeder Mensch sein eigen nennt, und das nichts mit der beschriebenen Fähigkeit zu thun hat.

XVII.

Der Wert des absoluten Tonbewufstseins in musikalischer Beziehung.

Wie über das meiste, was das absolute Tonbewußtsein betrifft, noch keine Klarheit und Einigkeit herrscht, so ist speziell die Frage viel erörtert worden und doch noch nicht entschieden, ob das absolute Tonbewußtsein ein notwendiger Bestandteil eines gemeinhin als musikalisch zu bezeichnenden Kopfes zu betrachten sei. Die meisten Musiker, speziell diejenigen, welche kein absolutes Tonbewußtsein besitzen, hegen die Ansicht, daß dies für die musikalische Praxis unnötig sei, und daß überhaupt das Bestehen eines absoluten Gehörs keineswegs ein Kriterium für hervorragende musikalische Eigenschaften sei. Eine gänzlich andere Ansicht vertritt Stumpf[1]) in seiner »Tonpsychologie«, die ich hier wörtlich citieren möchte:

»Die meisten Personen, die als gut musikalisch gelten und wirklich Gehör und Urteil über die Gediegenheit einer Komposition besitzen, sind nicht fähig, die absolute Höhe eines beliebigen Tones mit erheblicher Zuverlässigkeit zu bestimmen, wenn derselbe isoliert am Klavier angegeben wird. Musikalische Begabung hervorragenden Ranges, durchdringendes Verständnis und vollster Genuß größerer musikalischer Werke setzen dagegen allerdings diese Fähigkeit voraus. Sie unterstützt wesentlich

1) Stumpf, Tonpsychologie I, S. 286.

das Heraushören eines relativ schwachen Tones in einer Tonmasse, Sicherheit des Treffens beim Singen, die Erkenntnis der Richtung und Einheit der Modulation. In letzterer Hinsicht bildet zwar für den Ausführenden der Anblick der Noten eine Art Surrogat, und es liegt darin gewiß einer der wichtigsten Vorteile des Selbstspielens oder des Notenlesens für alle diejenigen, welche durch das bloße Ohr die absolute Tonhöhe nicht sicher erkennen. Auch bringt der Verlauf eines Stückes, wenn die absolute Tonika vergessen worden ist, dieselbe unter Umständen durch Vermittlung besonderer Anhaltspunkte, wie der Klangfarbe leerer Saiten bei Streichinstrumenten in Erinnerung: Aber das vollkommene musikalische Gehör darf darauf nicht angewiesen sein. Ihm muß von Anfang bis zum Ende längerer Stücke die absolute Höhe der Tonika, die sogenannte Tonart des Stückes gegenwärtig bleiben.«

Ich möchte mich Stumpf hierin völlig anschließen. Es ist ja möglich, daß ein gut ausgebildeter Intervall-Sinn das absolute Tonbewußtsein in vieler Hinsicht ersetzen kann. So z. B. giebt es Sänger, die nur nach Intervallen urteilen und doch ein Gesangsstück prima vista heruntersingen können, doch sind das Ausnahmefälle. Viel schwieriger aber gestaltet sich das Festhalten der Tonart beim Hören mehrstimmiger Musik. Ein mir bekannter, hervorragend musikalischer Sänger versuchte auf meine Anregung an einem Quartett-Abend von Joachim und Genossen die Tonart zu fixieren und in ihren Modulationen zu verfolgen, und wirklich gelang es ihm, obwohl er keine Spur von absolutem Tonbewußtsein besitzt, bei einem Haydn'schen Quartett in allen 4 Sätzen bei gespannter Aufmerksamkeit alle Modulationen richtig zu beurteilen und zum Schluß der Sätze zu seiner Freude die Anfangstonart wieder zu erkennen. Bei einem darauffolgenden Quartett von Brahms jedoch mußte er schon nach 8—10 Takten die Flinte ins Korn werfen, und er behauptete, daß es ihm auch in dem Haydn'schen Quartett eine furchtbare Anstrengung gewesen sei, und daß er über dem Experimentieren jeden Gefühlsgenuß der Musik entbehrt habe. Der Genuß in der Musik besteht ja nicht im Analysieren von Harmonien, sondern vor allem in der elementaren Wirkung von Tonmassen und Tonfolgen, in der Erkennung der Themata und ihrer Durchführung u. s. w. Sowohl den elementaren Gefühlsgenuß wie auch die letztere mehr wissenschaftliche Befriedigung[1]) kann derjenige nicht haben, der krampfhaft auf Tonika und Dominante achtet. Das ist also der bedeutende Nutzen des absoluten Tonbewußtseins, daß man alle musikalischen Schönheiten in sich aufnehmen und sich doch in jedem Augenblick die Tonart vergegenwärtigen kann, wenn es sich darum handelt, die Tonart eines neuen Themas zu fixieren oder zu bestimmen, in welchem Teile der Durchführung man sich befindet.

Also ersetzen läßt sich für den musikalischen Gebrauch das absolute Tonbewußtsein selbst nicht durch das vollkommenste Intervall-Gedächtnis. Viele Musiker helfen sich damit, immer eine Stimmgabel in der Tasche zu tragen und sich mit Hilfe derselben den jeweiligen Stand der Tonart zu suchen. Da das Mittel aber nicht gut im Konzert anzuwenden ist, und da besonders durch das Anschlagen der Gabel (Anblasen des Pfeifchens) und die Intervall-Vergleichung des *a* mit dem zu untersuchenden Ton so viel Zeit verloren geht, daß die nächsten Akkorde und Takte ganz der Aufmerksamkeit entgehen, so ist dies wohl ein wertvolles Hilfsmittel für die Tonhöhen-Erkennung, aber keinesfalls ein Ersatz für das absolute Tonbewußtsein.

Der Wert des absoluten Tonbewußtseins ist aber noch deutlicher zu er-

1) Hanslick, Vom musikalisch Schönen.

kennen in der produktiven Musik. Ich glaube nicht, daß es für die Reinheit im Instrumentalspielen in Betracht kommt, von großer Wichtigkeit aber ist es für den Gesang. Für den mit absolutem Tonbewußtsein begabten Sänger giebt es nur gesangstechnische Schwierigkeiten. Die Schwierigkeit, die andere Sänger bei ungewohnten Tonfolgen empfinden, besteht für ihn nicht. Für ihn ist es gleich, *f-a* oder *f-cis* hinter einander zu singen, denn er singt weder eine Terz noch eine übermäßige Quinte, sondern die absoluten Tonhöhen *f a cis*. Der harmonische Zusammenklang ist ihm für die Treffsicherheit völlig gleichgiltig.

Auch der Komponist kann meiner Ansicht nach das absolute Tonbewußtsein nicht entbehren. Durch Konvention und andere Ursachen, die ich des Näheren oben angegeben habe, hat jede Tonart etwas Charakteristisches; und so mancher Komponist würde schwer beleidigt sein, wenn er das in neuerer Zeit übliche oft unsinnige Transponieren seines Werkes mit anhören müßte. Das Charakteristische der Tonart hat also der Komponist während des Komponierens bewußt oder unbewußt im Sinne, und da die Charakteristik der Tonart ohne absolutes Tonbewußtsein, wie wir sahen, nicht zur Feststellung der Tonart genügt, so muß der Komponist absolutes Tonbewußtsein haben, wenn er nicht, was bei den meisten verpönt ist, am Klavier komponieren will oder sich wieder des mangelhaften Ersatzes der Stimmgabel-Prüfung bedienen will. Wenn also auch nicht unbedingtes Erfordernis, so ist doch das absolute Tonbewußtsein dem Komponisten fast unentbehrlich. Ausnahmen sind allerdings bekannt; so wird von Meyerbeer berichtet, daß er stets ein Stimmpfeifchen bei sich trug, um sich der Höhe seiner Vorstellungstöne zu vergewissern.

Die Komponisten, welche ein absolutes Tonbewußtsein haben, unterscheiden sich aber auch von denen, die nur ein Intervall-Gedächtnis haben, noch in anderer Beziehung: das Komponieren ist eine Thätigkeit der Phantasie, die bekanntlich darin besteht, daß Gedächtnisbilder in anderer Anordnung, als sie aufgenommen sind, an einander gereiht werden (im Gegensatz zur Erinnerung, bei welcher die Reihenfolge der Gedächtnisbilder erhalten bleibt). Je kleiner die Gedächtnis-Komplexe sind, welche verschieden geordnet werden sollen, um so origineller ist der Komponist. Derjenige, der mehrere Takte hinter einander eben so komponiert, wie ein früherer bekannter Tondichter, macht sich wissentlich oder unwissentlich des Plagiates schuldig. Manche Phrasen werden allerdings von den meisten verwendet, doch darf die Länge derselben nur gering sein, aber ganz ohne Wiederholung kann man in der Komposition schon deshalb nicht auskommen, weil die Anordnung der Gedächtnisbilder sich nur in den Grenzen vollzieht, welche die Theorie der Musik (Rhythmik, Harmonielehre u. s. w.) vorschreibt. Wenn diese aber innegehalten werden, dann würde *similia similibus* derjenige der originellste Komponist sein, welcher die kleinsten Gedächtnisbilder vermischt; das kleinste Gedächtnisbild ist aber in der Musik für den nur mit Intervall-Gedächtnis begabten Komponisten das Intervall, für den nach absoluten Höhen urteilenden Musiker der einzelne Ton. Da nun zu einem Intervall stets zwei Töne gehören, so sind für den nach Intervallen Urteilenden, wenigstens in der Harmonie, engere Grenzen gezogen als für den mit absolutem Tonbewußtsein begabten Musiker, der frei schalten kann über alle Harmonien, allein gehalten durch die konventionellen Gesetze der Theorie, die für alle gelten. Mithin wäre letzterer der originellere Komponist. Ob diese

Überlegung nicht nur theoretisches Interesse hat, sondern auch praktisch von Wichtigkeit ist, müßte eine Prüfung der Komposition und des absoluten Gehörs der bekannteren Komponisten ergeben.

Jedenfalls ist es klar, daß das absolute Tonbewußtsein sowohl für ein eindringendes Verständnis und schnelles Erfassen von Musik-Schönheiten, wie für den reproduzierenden und komponierenden Musiker eine sehr wichtige Eigenschaft ist. Es ist aber auch denkbar, daß ein absolutes Tonbewußtsein bestehen kann, ohne daß sonst irgend welche nennenswerten musikalischen Eigenschaften vorhanden sind; das wird vielfach behauptet, meistens allerdings von Musikern, die kein absolutes Tonbewußtsein besitzen, aus Gründen vielleicht, die in einem außermusikalischen Gedankenkreis zu suchen sind.

Als Maßstab einer hervorragenden musikalischen Begabung rechne ich die Phantasie. Diese braucht sich nicht in kunstgerechten Kompositionen zu dokumentieren, auch das sogenannte Phantasieren am Klavier gehört hierher; ja die Fähigkeit, zu vorgelegten Themen sofort die richtige Modulation zu finden, ist ein Zeichen des produktiven Talentes. Da haben mir nun meine Fragebogen einen überaus wertvollen Aufschluß gegeben über die Beziehung des absoluten Tonbewußtseins zur musikalischen Produktivität. Alle Beantworter meines Fragebogens mit Ausschluß derer, welche nur einen Ton durch mittelbare Kriterien finden, alle, an Zahl 87, haben angegeben, produktiv thätig zu sein, besonders gern frei zu phantasieren. Die Frage, ob sie im stande wären, zu bekannten Melodien die richtigen Bässe zu spielen, haben viele entrüstet als selbstverständlich bejaht. Diese regelmäßige Beantwortung meiner diesbezüglichen Fragen ist so auffallend, daß das Zusammenbestehen des absoluten Tonbewußtseins mit musikalischer Produktivität mehr als koordiniert erscheinen muß. Ich glaube, daß dabei ein Kausalnexus vorliegt, ohne bisher im stande zu sein anzugeben, welches die Ursache, welches die Folge ist. Es ist ebenso möglich, daß das absolute Tonbewußtsein, wie oben besprochen, da es ganz frei mit den Gedächtnisbildern schalten kann, für produktive Thätigkeit prädisponiert. Andererseits kann es sehr wohl sein, daß durch musikalische Phantasie-Thätigkeit die Aufmerksamkeit besonders den Tonhöhen zugewendet wird, und daraus ein Tonbewußtsein resultiert. Für die letztere Auffassung könnte allenfalls sprechen, daß zwar alle mit absolutem Tonbewußtsein Begabten auch produktiv begabt sind, daß aber nicht alle produktiv Begabten ein absolutes Tonbewußtsein besitzen.

Das jedenfalls scheint nach meiner Statistik festzustehen, daß, wenn man das Produktions-Talent als Maßstab einer hervorragenden musikalischen Begabung ansieht, und wenn ein absolutes Tonbewußtsein mit diesem gepaart ist, doch das absolute Tonbewußtsein als Zeichen oder als Prognostikon eines hervorragend musikalischen Talentes zu betrachten ist.

Von großem Interesse ist es, die Beziehungen des absoluten Tonbewußtseins auch zu anderen musikalischen Eigenschaften zu untersuchen. Da kommt zunächst der Intervall-Sinn in Frage, der von mir schon wiederholentlich berührt worden ist. Wir sahen, daß absolutes Tonbewußtsein und Intervall-Sinn völlig von einander zu trennen sind, und daß die nur mit Intervall-Sinn begabten Musiker sich von denen, die ein absolutes Tonbewußtsein besitzen, wesentlich unterscheiden; aber wir müssen noch betrachten, wie sich der Intervall-Sinn bei einem mit abso-

lutem Tonbewußtsein begabten Musiker verhält. Kann dieser ein Musikstück verschiedentlich auffassen, einmal nur nach absoluten Höhen urteilend, ein andermal nur nach Intervallen, und welches ist die vorherrschende Auffassung?

Im Allgemeinen zeigt sich, daß auch bei Musikern, die ein absolutes Tonbewußtsein besitzen, doch meist das Intervall-Bewußtsein noch stärker ausgeprägt ist, als jenes. Aber es kommen auch Fälle vor, bei denen der Intervall-Sinn verschwindend klein ist gegen das absolute Gehör. Einen Beweis kann man in Folgendem finden. Viele mit absolutem Tonbewußtsein begabte Musiker empfinden eine große Schwierigkeit, wenn sie ein Lied singen, das vom Begleiter in eine andere Tonart, als die Gesangsnoten zeigen, transponiert wird. Nehmen wir an, ein Sänger habe von Noten *c e a* zu singen; der Begleiter transponiert aus irgend welchem Grunde die Begleitung um einen Ton höher, unser Sänger müßte also jetzt statt *c e a* die Töne *d fis h* singen. Die Notenbilder *c e a* sind bei ihm aber fest mit den Klängen *c e a* associiert, er muß also jetzt willkürlich und bewußt selbst im Geiste transponieren. Wenn nun ein Gesangsstück in schneller Taktart geschrieben ist, dann hat der Sänger keine Zeit, bei jeder Note sich im Geiste zu überlegen, wie die nächste Note transponiert lauten würde, er würde also trotz seines guten Gehörs oder gerade wegen seines guten Tonbewußtseins falsch singen. Ich kann dabei aus eigener Erfahrung mitsprechen; ich bin Mitglied in dem hiesigen Schnöpf'schen Gesangverein, dessen Dirigent, Prof. Schnöpf, häufig ein Chorstück aus gesangstechnischen Gründen einen halben bis ganzen Ton höher oder tiefer singen läßt, als es auf den Noten steht. Während nun alle anderen Sänger ohne Schwierigkeit ihr Lied heruntersingen, sie wissen ja gar nicht, daß es transponiert ist, sie singen nach Intervallen — ist es für mich eine wahre Qual mitzusingen. Während ich in der richtigen Tonart nie einen Fehler mache, entgleise ich beim Transponieren ein über das andere Mal. Jede einzelne Note muß ich mir im Geist transponieren, und dazu fehlt oft die Zeit.

Einen interessanten Unterschied aber macht oft die Distanz, um welche transponiert wird; um einen Ganzton und darüber muß ich stets willkürlich mittransponieren. Handelt es sich aber um einen Halbton, dann transponiere ich wohl im Anfang des Stückes, bin aber nach einigen Takten im stande, mir einzureden, es wäre die richtige Tonart, d. h. ich verstimme willkürlich mein Tonbewußtsein um einen halben Ton, ich bilde neue Associationen zwischen Notenbild und Tonbild. Hierbei kommen wahrscheinlich zwei Umstände als begünstigend in Betracht. Einmal hören wir in der praktischen Musik vielerlei Stimmungen; wir haben zwar ein Normal-$a = 435$ Schwingungen, doch erstens weichen schon erheblich viele Stimmgabeln von dieser Norm ab, zweitens wird meistens, wenn überhaupt, nach einer Stimmgabel unrein gestimmt. So kommt es, daß wir Klavier- und Orchester-Vorführungen hören, die bis fast $^1/_3$ Ton von einander abweichen. Dadurch wird der Tonbegriff des mit absolutem Tonbewußtsein begabten, viel Musik hörenden Musikers ein etwas weiterer, dehnbarerer.

Der zweite Faktor, der aber noch hinzukommt, ist der Wille. Stumpf hat in seiner Tonpsychologie I, 244 geschrieben, daß, wenn er eine schwingende Stimmgabel vor dem Ohre dreht, wobei große und geringe Stärke mit einander abwechseln, es ihm möglich ist, willkürlich die Schwächung als Er-

höhung oder Erniedrigung aufzufassen. Wie dies psychologisch zu erklären ist, bleibt allerdings zweifelhaft, aber für unsere Frage kommt der Wille sicherlich in Betracht; denn es ist nicht möglich, daß die willkürliche Verstimmung durch die Dehnbarkeit des Tonbegriffs allein erklärt, zumal, wie ich oben zeigte, mein Tonbegriff ein viel präziserer ist. Ein halber Ton ist allerdings die äußerste Grenze, um die ich mein Ton-Erinnerungsbild herauf- oder herunterschrauben kann, und würde ich nicht durch den übrigen Chor oder die Begleitung in der Tonart gehalten gezwungen, in den neuen Associationen zu bleiben, so würde ich allmählich in die Tonart, die in den Noten steht, zurückgleiten. Ich habe ein diesbezügliches Experiment einmal unter recht unliebsamen Umständen angestellt: ich sang in einer kleinen Aufführung mit drei Herren zusammen ein Gesangsquartett ohne Instrumentalbegleitung. Wir fingen alle vier richtig in *B-dur* an, die anderen drei rückten aber von Vers zu Vers herunter bis *A-dur*, ich dagegen konnte ihnen dabei nicht folgen und sang mein *B-dur* immer weiter; es soll eine Musik gewesen sein, die Stein' erweichen, Menschen rasend machen kann. Stumpf[1]) berichtet von einem Knaben Ähnliches.

»Als derselbe als Sängerknabe in die Hofkapelle kam, war dort die Stimmung höher oder tiefer als zu Hause; er aber sang unbekümmert in der Stimmung des heimatlichen Klaviers entsetzlich falsch fort, er mußte sich dann längere Zeit jeden Ton transponieren, um rein singen zu können.«

In der allgemeinen Musikzeitung[2]) berichtet O. Leßmann Folgendes:

»Domenico Mustafà, Direktor der Sixtinischen Kapelle, hatte ein unglaublich feines Gehör, was ihm natürlich bei seiner Ausbildung sehr zu statten kam. Jeder Ton der Skala stand bei ihm fest im Gedächtnis. Eine leise Schwingung tiefer oder höher als die Normalstimmung der Sixtinischen Kapelle wußte er genau zu unterscheiden, sie berührte ihn unangenehm; er sang stets nach Tönen, nie nach Intervallen, sozusagen phonetisch, nicht diatonisch, weshalb, wenn er ein Notenbild vor sich hatte und transponieren sollte, ihm dies immer Unbequemlichkeiten machte.«

Beim Klavier und ähnlichen Instrumenten wirkt das Transponieren für das absolute Tonbewußtsein nicht so störend, wie beim Gesang und Streichinstrumenten, wenngleich auch hierbei das Ohr sich erst an die fremde Stimme gewöhnen muß. Ein Fräulein P. C. machte mir darüber eine recht genaue Mitteilung:

»Einer meiner Brüder hat ein Klavier-Geschäft, wo viele Klaviere sind, die vollständig verschieden sind in der Tonhöhe, Klangfarbe etc. Wenn ich nun ein Lied von richtigen Noten in der richtigen Tonart auf einem um $1/2$ Ton zu tief oder zu hoch stehenden Klaviere spiele, so stört mich das zuerst sehr, da ich die Noten, wie sie richtig klingen, im Ohre habe. Habe ich aber eine Weile gespielt, dann habe ich mich vollständig daran gewöhnt, sodaß ich anstatt in *Edur* in *Fdur* spiele und es als *Fdur* betrachten kann.«

Also hierbei handelt es sich um ein Verstimmen des Gehörs, d. h. um eine Neubildung von Associationen. Diese gelingt nicht immer, wie schon oben angegeben ist, und ist auch individuell sehr variierend. So teilt mir Herr Prof. Rudorff mit, daß seine Mutter »als sie in ihrem Alter ein neues Pianino bekam, das im Vergleich zu der ihr gewohnten Stimmung bedeutend

1) Stumpf, Tonpsychologie II, S. 555.
2) Allgemeine Musikzeitung, 1898, Nr. 41.

tiefer stand, den ersten Satz der *cis-moll* Sonate von Beethoven in *d-moll* spielte, weil es ihr Unbehagen verursachte, den Satz in *c-moll*, welches den gespielten *cis-moll*-Tasten entsprach, hören zu müssen. Eine Erklärung dieses Phänomen ist nicht leicht: Die betreffende Dame hat ein sehr stark entwickeltes absolutes Tonbewußtsein. Bei ihr ist der Begriff *cis-moll* in Wort, Notenbild und Tasten fest associiert mit den absoluten Tonhöhen in *cis-moll*. Weil es nun der Dame unangenehm ist, das gespielte *cis-moll* in der Tonvorstellung als *c-moll* zu hören, d. h. weil sie keine neuen Associationen zwischen den Tasten *cis-moll* und der Ton-Vorstellung *c-moll* bilden kann, spielt sie *d-moll*, um *cis-moll* zu hören. Da diese Associationen eben so wenig möglich sind, als zwischen *cis-* und *c-moll*, da es sich in beiden Fällen um eine gleiche Verstimmung handelt, muß man annehmen, daß zu dem Vorstellungsbegriff (*cis-moll*) noch etwas hinzukommen muß, das ihm das Übergewicht über die Empfindungs-Komplexe verleiht. Es ist wohl möglich, daß das Neue im Gefühl zu suchen ist, welches das ganze Tonstück in seiner Normalstimmung hervorruft. Die *cis-moll*-Sonate, dieses vollkommene Stimmungsbild, ruft bei der mit absolutem Tonbewußtsein begabten Dame ein Gefühl hervor, welches bei Transposition nicht erzielt wird. Sie vermag daher eher die Schwierigkeit der Technik bei der veränderten Tasten-Transposition nach *d-moll* zu überwinden, als den gestörten Gefühlseindruck.

Bei meiner Enquête über das absolute Tonbewußtsein stellte ich ebenfalls die Frage: Können Sie, wenn ein Lied vom Begleiter transponiert wird, dasselbe ohne Schwierigkeit singen, oder müssen Sie sich dasselbe erst ebenfalls im Geiste bewußt transponieren? Die Mehrzahl der Gefragten hatte keine bewußte Transposition nötig, bei ihnen war also anscheinend das Intervall-Bewußtsein stärker, als das absolute Tonbewußtsein, aber doch etwa ein Drittel der Beantworter war eben so geartet, wie die oben Geschilderten; auch sie mußten transponieren und empfanden mehr oder weniger Unannehmlichkeiten dabei.

M a x P l a n c k [1]) erzählt von sich, daß er in früherer Zeit, als er auf einem Instrumente (Klavier) spielte, ein sehr starkes absolutes Tongefühl besaß. Als er einmal aufgefordert wurde, einen ihm sehr wohl im Gedächtnis bekannten Marsch auf einem fremden, etwas tiefer gestimmten Klavier zu spielen, mußte er nach den ersten Tönen abbrechen, weil er vollständig verwirrt wurde und nicht die Fertigkeit besaß, in der Eile die doppelte Transposition zu machen, einmal im Kopfe in eine tiefere Tonart und dann wieder auf den Tasten zurück in die frühere Tonart[2]).

Es ist der Fall denkbar, daß ein Musiker, der ein absolutes Tonbewußtsein besitzt, ü b e r h a u p t k e i n I n t e r v a l l - B e w u ß t s e i n b e s i t z t. Ich glaubte dies z. B. eine Zeit lang von mir selbst. Hörte ich ein Intervall *a f*, und soll ich das Intervall bestimmen, dann sage ich wohl richtig, daß ich eine Sexte gehört habe. Dieses Urteil ist aber bei mir kein ursprüngliches, sondern eine Schlußfolgerung. Im Geiste sage ich mir erst, die Noten waren *a f*, da ich nun weiß, daß man das Intervall *a f* eine Sexte nennt, so nenne ich es eine Sexte. I c h k a n n a l s o e i n r i c h t i g e s I n t e r v a l l-

1) »Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik« in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IX, S. 428.

2) Ich verstehe hierbei allerdings nicht die »doppelte Transposition«. Meiner Ansicht nach handelt es sich um eine einfache Transposition, entweder auf dem Klavier in eine höhere Tonart, oder im Gedächtnis in eine tiefere.

Urteil fällen, ohne eine Spur von Intervall-Gedächtnis zu besitzen. Entwicklungsgeschichtlich scheint es, als ob das bestehende absolute Tonbewußtsein die Entwicklung des Intervall-Sinns in ähnlicher Weise verhindert, wie bei dem Gros der musizierenden Menschen die Entwicklung und Pflege des Intervall-Sinnes ein richtiges absolutes Tonbewußtsein nicht aufkommen läßt[1]). In der weitaus größten Zahl der Fälle beurteile ich auch so die Intervalle; erst in diesem Jahre bin ich mir klar geworden, daß ich jedoch kleinere Intervalle, Sekunde, Terz mindestens auch mit dem Intervall-Sinn erkenne. Herr Prof. Stumpf ließ mehrere Beobachtungs-Reihen anstellen, wie die Intervalle bei verkürzter Klangdauer beurteilt würden; die Versuchs-Personen schrieben das Gehörte als Intervall nieder und in eine spezielle Rubrik die absoluten Tonhöhen, auf welche es aber weniger ankam. Ich weiß nun bestimmt, daß ich jedes große Intervall, von der Quarte schon an, erst aus den absoluten Tonhöhen erschlossen habe, die kleineren Intervalle lösten dagegen häufig in mir das Intervallurteil aus, ohne daß ich mich der psychischen Thätigkeit eines Schlusses bewußt wurde. Das Urteil Terz sprang hervor, ohne daß ich die absoluten Tonhöhen wußte. Ich mußte allerdings die Aufmerksamkeit ganz von den absoluten Höhen abwenden und mich mehr dem Gefühlseindruck des Intervalls hingeben.

Von weiteren Gebieten des musikalischen Könnens, die in ihrer Beziehung zum absoluten Tonbewußtsein zu untersuchen sind, ist besonders das musikalische Gedächtnis von Wichtigkeit; dasselbe zerfällt in ein rhythmisches, ein Harmonie- und ein Melodie-Gedächtnis. Wollte man Genaueres über das rhythmische Gedächtnis von Musikern, die ein absolutes Tonbewußtsein besitzen, aussagen, so müßte man lange Versuchs-Reihen anstellen und sie vergleichen mit den Resultaten, die man über das rhythmische Gedächtnis anders gearteter Musiker erhält. Das wäre eine überaus mühselige Arbeit, die sich wahrscheinlich gar nicht lohnte, denn a priori ist es gar nicht einzusehen, daß überhaupt ein Zusammenhang zwischen rhythmischem Gedächtnis und Tongedächtnis bestehen müßte. Ich möchte dies zwar nicht verneinen, sondern lasse die Frage unbeantwortet.

Der Beobachtung zugängiger ist dagegen das Melodie-Gedächtnis, schon deshalb, weil jeder Musikliebende auf sein Melodie-Gedächtnis mehr achtet, als auf jede andere musikalische Fähigkeit. Deshalb kann er es auch mit dem Melodie-Gedächtnis anderer vergleichen und ein Urteil abgeben, ob es gut oder schlecht ist. Zwar sind die Begriffe gut und schlecht sehr dehnbar und gehen in einander über, nur ihre Grenzen, sehr gut und sehr schlecht, sind deshalb für wissenschaftliche Resultate allenfalls verwendbar. Es hat sich nun bei meiner Enquête gezeigt, daß gerade die Individuen, welche ein sehr starkes absolutes Tonbewußtsein besitzen, ein überaus mangelhaftes Melodien-Gedächtnis haben. Sehr starkes absolutes Tonbewußtsein nenne ich ein absolutes Tonbewußtsein, welches stärker ist als der Intervall-Sinn, und welches in beiden Associations-Richtungen funktioniert. Die Besitzer gerade dieses absoluten Tonbewußtseins klagen ausdrücklich darüber, daß sie im Melodien-Behalten vielen, sonst weit weniger Musikalischen, nachstünden.

Man muß hier unterscheiden zwischen einem schnell erfassenden und einem gut aufbewahrenden Melodie-Gedächtnis. Das erstere ist bei den mit

1) Siehe oben.

absolutem Tonbewußtsein begabten Menschen besonders mangelhaft entwickelt. Wenn aber die Melodie erst einmal im Gedächtnis haftet, dann ist sie noch lange Zeit nachher reproduzierbar. Viele dieser Musiker helfen sich, um das Gedächtnis für Melodien zu verbessern, damit, daß sie sich die Anfangsnoten des Stückes in Buchstaben merken, sie sind ja durch ihr absolutes Tonbewußtsein dazu im stande. Ich selbst merke mir die wichtigen Themata ebenfalls in Buchstaben und suche mir, da ich bei meinem überhaupt schlechten Gedächtnis auch diese Buchstaben vergessen würde, dieselben in Worten zu behalten, so z. B. die Tonfolge *a*, *f*, *f*, *e* im Wort Affe, die Noten *b*, *a*, *b*, *e* in Barbier u. s. w. Dieselben Hilfsmittel wenden auch andere an, wie ich durch meinen Fragebogen erfahren habe; wieder andere denken sich beim Hören einer Melodie die dazu gehörigen Notenbilder, Tastenbilder oder Griffe der Hand auf Klavier oder Geige, d. h. sie gebrauchen etwa dieselben bewußten mittelbaren Kriterien zur Unterstützung des Gedächtnisses, wie wir sie oben bei der Ton-Reproduktion kennen gelernt haben.

Auffallend erscheint es doch, daß Menschen, die ein Gedächtnis für absolute Tonhöhen haben, welches kaum an die Zeit gebunden zu sein scheint, zum großen Teil ein so mangelhaftes Gedächtnis für Tonfolgen (Melodien) zeigen. Es läßt dies einen Schluß darauf ziehen, daß Melodie-Gedächtnis und absolutes Ton-Gedächtnis entweder verschiedene, von einander entfernte Centren im Gehirn haben müssen, oder daß bei den mit absolutem Tonbewußtsein begabten Menschen die Bahnung der Associationen von Ton zu Ton schwieriger zu stande kommt, als von Ton zu anderen Bewußtseins-Inhalten: Wort, optisches Bild u. s. w. Und so haben gerade diejenigen, die das stärkste absolute Ton-Gedächtnis haben, bei denen es stärker ist, als der Intervall-Sinn, am wenigsten Melodie-Gedächtnis. Ist das absolute Tonbewußtsein und Intervall-Sinn gleich gut entwickelt, oder überwiegt das Intervall-Gedächtnis, dann finden wir auch ein besseres Melodie-Gedächtnis; mein Fragebogen beweist dies durchweg. Man muß daher annehmen, daß M o z a r t, der neben seinem scharfen absoluten Gehör auch ein phänomenales Melodie-Gedächtnis gehabt haben soll, zu der letzten Kategorie gehört hat, daß nämlich sein Intervall-Gedächtnis noch stärker war als sein absolutes Tonbewußtsein. Ich will natürlich nicht behaupten, daß die Art des Melodie-Behaltens, die ich für die mit absolutem Tonbewußtsein begabten Musiker beschrieben habe, etwa die Regel ist, daß etwa die Melodien von diesen meist so behalten werden, daß die Buchstaben der Noten im Gedächtnis aufbewahrt werden und aus ihnen wieder die Reproduktion der Noten von statten geht. Genau zu analysieren, wie eine Melodie im Gedächtnis fixiert wird, ist gewiß eine sehr schwierige, wenn nicht unmögliche Aufgabe. Aber sicherlich giebt es dabei zwei Hauptarten; die Melodie besteht aus einzelnen Tönen oder aus Intervallen, und so kann sich auch das Melodie-Gedächtnis zusammensetzen aus dem Gedächtnis für die einzelnen Töne (absolutes Tonbewußtsein) und dem Intervall-Gedächtnis. Die mit absolutem Tonbewußtsein begabten Individuen brauchen nun nicht ausschließlich ihre Melodien rein durch Gedächtnis für die einzelnen Töne zu behalten. Das Gegenteil scheint oft der Fall zu sein. Jeder einzelne kann ein Volkslied singen, in welcher Tonart es immer verlangt wird, und dies würde auf Intervall-Gedächtnis schließen lassen. Bei schwierigen Liedern dagegen habe ich an mir vielfach erprobt, daß ich sie in der richtigen Tonart wohl aus dem Kopf singen konnte, aber nicht in einer anderen Tonart. Besonders

auffallend war mir dies bei der Ballade »Edward« von Löwe. Ich konnte sie in der Normaltonart von Anfang bis Ende singen; nahm ich aber eine andere Tonart, dann kam ich entweder überhaupt nicht weit, d. h. ich wußte nach wenigen Takten nicht, wie die Melodie weiter ging, oder ich fiel von der ungewohnten in die alte Normal-Tonart zurück, in der ich die Ballade gewohnt bin zu singen. Speziell bei größeren Intervallen, Sexten, Septimen, machte ich diesen Fehler. — Volkslieder kann ich zwar auch in allen Tonarten singen, doch liegt dies daran, daß ich sie einerseits oft in verschiedenen Tonarten gehört habe, andererseits, weil durch das häufige Hören auch Intervalle durch das allerdings schlechte Intervall-Gedächtnis schließlich doch festgehalten werden. Die Beobachtung, daß besonders große Intervalle durch absolutes Tonbewußtsein, nicht durch Intervall-Gedächtnis fixiert werden, stimmt sehr schön mit der oben mitgeteilten Beobachtung überein, daß bei den Versuchen, in denen Akkorde mit verkürzter Klangdauer zu Gehör gebracht wurden, die kleinen Intervalle scheinbar gleich den Intervall-Begriff (Terz) reproduzierten, die großen dagegen erst aus ihren absoluten Tonhöhen erschlossen wurden.

Da nun also die mit absolutem Tonbewußtsein begabten Musiker zum großen Teil die Melodien durch das Gedächtnis für die einzelnen Töne fixieren, und da scheinbar, je stärker das absolute Tonbewußtsein, um so schwächer das Melodien-Gedächtnis ist, so muß man annehmen, daß das Intervall-Gedächtnis weit wirksamer für das Behalten einer Melodie ist, als das absolute Ton-Gedächtnis. Die Hauptsache für das Behalten einer Melodie ist, die Anfangstöne im Gedächtnis zu behalten. Wie beim Lesen die ersten Buchstaben eines Wortes schon die nächsten Buchstabenbilder häufig reproduzieren, derart, daß von einem langen Wort nur die ersten Buchstaben gelesen und aufgefaßt werden, der Rest mehr erraten, d. h. als Erinnerungsbild reproduziert wird, eben so wie beim Auswendiglernen eines Gedichtes vor allem die Anfangsworte der Verse und Strophen gekannt sein müssen, und wie die genaue Kenntnis derselben ein vorzügliches Mittel zur Reproduktion des ganzen Gedichtes ist, eben so zeigt sich auch in der Musik, daß das Gedächtnis für Melodien sich sehr auf die Auffassung und Fixierung des Anfanges der Melodie stützt, und daß durch ihn oft ein ganzes Tonwerk reproduziert wird. Wie oft passiert es einem Musiker, der nach irgend einer Melodie gefragt wird und absolut nicht im stande ist, sie zu reproduzieren, daß er sofort, sobald ihm die Anfangstöne angegeben werden, das ganze Stück vollkommen auswendig zu singen oder anderweitig zu reproduzieren vermag! In den ersten Tönen liegt ein Hinweis auf die nächsten; wie die Ringe einer Kette sind die Töne einer Melodie an einander gereiht, ein Zug an den einen zieht die ganze Kette mit, wenn die Verbindungen stark genug sind, um ein Reißen der Kette zu verhindern. Ich habe absichtlich dieses Bild gewählt, weil es für das, was ich ausführen will, recht deutlich erscheint. Wir haben davon gesprochen, daß eine Melodie durch absolutes Tonbewußtsein und durch Intervall-Gedächtnis fixiert und reproduziert werden kann, das absolute Tonbewußtsein behält die Töne als Einzel-Individuen im Gedächtnis, das Intervall-Gedächtnis schließt die Beziehungen der Töne in sich ein; um also wieder im Bilde zu reden, das absolute Tonbewußtsein kennt nur einzelne Ringe, hinter einander aufgereiht, das Intervall-Gedächtnis verknüpft die Ringe zur Kette. Die Tonfolge *a c f* sind mit absolutem Tonbewußtsein aufgefaßt drei Töne, die

mit einander nichts zu thun haben, mit Intervall-Sinn betrachtet sind es zwei Intervalle, kleine Terz und Quinte. Es sind also nicht mehr drei, sondern nur zwei Einheiten. Diese Einheiten unterscheiden sich aber noch sehr, in der Einheit *a* des nach absolutem Tonbewußtsein urteilenden Musikers liegt nirgends eine Beziehung zu *c* angedeutet, während die Einheit kleine Terz schon eine Beziehung darstellt. Bain, welcher eine Abhandlung geschrieben hat über die Art der Einprägung einer Melodie im Gedächtnis[1]), drückt sich in ähnlicher Weise aus: »Die erste Note sagt nichts; drei oder vier sind nötig, den Gesang zu bestimmen«. Da es nun bei der Melodie-Reproduktion hauptsächlich auf die Anfangstöne ankommt, folgt hieraus, daß für diese das Intervall-Gedächtnis weit wirksamer sein muß, als das absolute Tonhöhen-Gedächtnis, was ja, wie erwähnt, auch durch die Thatsachen bestätigt wird.

Anders verhält es sich mit dem Harmonie-Gedächtnis. Um einen Akkord im Gedächtnis zu fixieren, ist es zunächst nötig, daß dieser in seinen Einzel-Bestandteilen erkannt ist. Man kann nicht fünf Akkordtöne reproduzieren, wenn man etwa nur drei herausgehört hat. Wir sahen nun oben, daß das absolute Tonbewußtsein für das Auffassen von Akkorden, für die Analyse, äußerst wertvoll ist. Der nach absoluten Höhen urteilende Musiker kann viel leichter ungewohnte Klänge analysieren, als der nach Intervallen urteilende. Auch Wallaschek sagt in seiner Abhandlung »Das musikalische Gedächtnis«[2]), das relative Tonbewußtsein scheine die Auffassung der Melodie, das absolute Tonbewußtsein der Harmonie zu erleichtern. Wenn nun die dauerhafte Fixierung der Harmonien im Gedächtnis bei beiden gleich sein mag, so ist es klar, daß der Vorteil im Gesamtgedächtnis für Harmonien auf Seiten des mit absolutem Tonbewußtsein begabten Musikers liegt, eben wegen der besseren Auffassungs-Fähigkeit. Beim Melodie-Gedächtnis kam diese nicht in Betracht, da Einzelklänge, die dem Ohr nach einander zugeführt werden, nicht analysiert zu werden brauchen und somit der Auffassung keine Schwierigkeiten bereiten.

Wir haben weiterhin oben gesehen, daß alle mit absolutem Tonbewußtsein begabten Menschen auch im stande sind, zu phantasieren, zu komponieren, oder mindestens sich zu vorgelegten Melodien eine den Anforderungen des Wohlklanges entsprechende Harmonie zu bilden. Diese Fähigkeit ist die Ursache, daß ein mit absolutem Tonbewußtsein begabter Musiker sich gleich zu jeder Melodie die nötigen Harmonien hinzu denkt; daher ist es sehr schwierig zu unterscheiden, wo bei ihm das Gedächtnis (Harmonie-Gedächtnis) aufhört, und wo die Phantasie anfängt. Entspricht der durch Phantasie vorgestellte Akkord dem früher gehörten, so ist ein Urteil über Harmonie-Gedächtnis ganz unmöglich. Weicht er von dem früher gehörten Akkord ab, so ist auch ein Schluß auf das Harmonie-Gedächtnis schwierig, man kann dann nur sagen, ob Gedächtnis oder Phantasie das stärkere ist. Da aber beides unbekannte Größen sind, so kann man sie einzeln aus der einen Gleichung nicht bestimmen. Im Übrigen aber kommen bei diesen Gedächtnis-Untersuchungen noch so komplizierte Dinge in Betracht, daß ich mich nicht vermessen will, mit meinen Ausführungen etwa das musikalische Gedächtnis analysiert zu haben; da kommt noch rhythmisches Gefühl, Gefühl für Harmonie und Verschmelzung, Gedächtnis für Rhythmus u. s. w. in Betracht. Ich habe

1) Mind and Body, London 1874, S. 208.

2) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, S. 242.

das musikalische Gedächtnis nur in Bezug auf das absolute Tonbewußtsein in Betracht gezogen, und da deckte sich das logisch Erschlossene mit den Thatsachen.

XVIII.

Die mit absolutem Tonbewufstsein begabten Musiker bilden einen ganz bestimmten musikalischen Typus.

Wir haben in dem letzten Kapitel gesehen, daß das absolute Tonbewußtsein ganz bestimmte Beziehungen zu anderen musikalischen Eigenschaften hat, zweitens aber auch als ein sicheres Kriterium einer als musikalisch zu bezeichnenden Begabung aufzufassen ist. Das Wort »musikalisch« ist, obwohl es ungemein häufig angewandt wird, doch nicht in dem Maße definiert worden, daß es für die Wissenschaft der Psychologie eben so wie für die Umgangssprache genügte. Es liegt dies daran, daß mit dem Begriff »musikalisch« einerseits sehr viel zu umfassen ist, zweitens, daß fälschlich vieles unter dem Begriff subsumiert wird, was nicht dazu gehört, und drittens, daß meistens ungenügende Methoden gewählt wurden, um zur Klarheit zu gelangen.

Musikalisch alles zu nennen, was der Musik angehört oder dem Wesen derselben entspricht, eine Definition, die Schladebach-Bernsdorff in seinem Universallexikon der Tonkunst giebt, dürfte so manchen Widerspruch herausfordern. Sie dürfte vielleicht sprachphilologisch zu verteidigen sein, giebt aber vor allem für das, was wir im Menschen musikalisch nennen, keine Erklärung. Wir dürfen nicht das Wort musikalisch, sondern nur den Begriff »musikalische Begabung« zur Definition verwenden.

Häufig hört man den Begriff »musikalisch sein« identifizieren mit »musizieren können«. Jemand, der ein Instrument spielt, wird musikalisch genannt; danach müßte ein Künstler aufhören musikalisch zu sein, wenn er aus irgend welchen vielleicht technischen Gründen das Musizieren aufgiebt. Die musikalische Fähigkeit liegt aber natürlich nicht in den Händen, den Lippen oder dem Kehlkopf, sondern hat ihren Sitz allein im Gehirn und zwar nicht sowohl in dem Teile unseres Centralorganes, der die Bewegungen ausführen läßt, als in demjenigen, welcher die Empfindungen zum Bewußtsein kommen läßt, dieselben festhält (Gedächtnis) und sie in freier, nur durch einzelne konventionelle Gesetze beschränkter Reihenfolge (Phantasie) verarbeitet.

In den verschiedenen Musiklexicis sind Definitionen des musikalischen Gehörs versucht worden. Koch-Dommer (1865) bezeichnet mit musikalischem Gehör die Fähigkeit, Töne an sich und hinsichts ihrer Reinheit oder Unreinheit, also nicht nur ein Intervall von anderen, sondern auch noch so geringe Abweichungen eines oder des andern Intervalls von der Reinheit zu unterscheiden. Er identifiziert also musikalisches Gehör mit Reinheits-Urteil und Unterschieds-Empfindlichkeit.

In neuester Zeit ist von psychologischer Seite und zwar von M. Meyer eine Definition des Begriffs »Musikalisch« versucht worden[1]). Meyer definiert allerdings den Begriff »Unmusikalisch«, macht es aber leicht, durch Umkehrung auf seine Erklärungsart des »Musikalischen« zu schließen. Er sagt:

---

1) Max Meyer, Über Tonverschmelzung und die Theorie der Konsonanz (Zeitschrift für Psychologie XVII, S. 413 und XVIII).

»Unter Unmusikalischen verstehen wir solche Personen, die bei beschränkter Klangdauer nur ausnahmsweise im stande sind zu analysieren, d. h. jeden einzelnen thatsächlich hörbaren Ton als wirklich gehört zu beurteilen. Wenn wir diesen Satz umkehren, müßten wir einen Menschen musikalisch nennen, welcher bei beschränkter Klangdauer fast immer im stande ist, jeden thatsächlich hörbaren Ton als gehört zu beurteilen. Gegen die Meyer'sche Definition wendet Stumpf[1]) mit Recht ein, daß der Begriff beschränkte Klangdauer ein so vager ist, daß danach jeder Mensch für unmusikalisch erklärt werden könne, da von einer gewissen Klangverkürzung an jede Analyse 'aufhört. Nachdem Meyer daraufhin in einem Nachtrag zu seiner Abhandlung noch einige Zusätze zu seiner Definition gemacht hat, sagt er schließlich selbst, daß er keine allgemeine Definition des Begriffs Musikalisch beabsichtigt habe. Meyer's Erklärung würde sich auch nur auf einen, wenn auch bedeutenden Teil des musikalischen Gebiets beziehen, auf die Analyse der Harmonien.

Eine sehr sonderbare Erklärung des musikalischen Gehörs findet sich im Konversationslexikon der Musik von Mendel-Reißmann: »Musikalisches Gehör ist diejenige Fähigkeit unserer Seele, durch Gehörorgan, Nerven und Gehirn die Ideen, Gedanken, Empfindungen und Gefühle anderer zu vernehmen, sobald dieselben durch Tonempfindungen zur Darstellung gelangen. Das musikalische Gehör hat es also nicht mit der Wahrnehmung einzelner Gehörsempfindungen zu thun, sondern damit, solche Einzelwahrnehmungen zu einheitlichen Tonbildern zusammen zu fassen und die in diesen Bildern dargestellten seelischen Regungen des Komponisten auf unseren eigenen psychischen Mechanismus zu übertragen. Ausgeschlossen sind dann zunächst diejenigen Fertigkeiten, welche mehr auf dem Gedächtnis und der Erinnerung beruhen, als speziell musikalisch sind. Hierher gehört z. B. die Fertigkeit, absolute Tonhöhen, Intervalle und Akkorde nach bloßem Anhören genau bestimmen zu können, oder gehörte Ton- und Akkord-Verbindungen längere Zeit festzuhalten und aus dem Gedächtnis wiedergeben zu können. Diese Fertigkeit, die man der Regel nach als Tonsinn bezeichnet, sind zwar für den Musiker von großem Nutzen, es kann sie aber jemand in einem hohen Grade besitzen, ohne eigentlich musikalisch beanlagt zu sein, ohne also wirklich musikalisches Gehör zu besitzen. Ausgeschlossen ist ferner das sinnliche Vorstellungsvermögen, die Einbildungskraft oder die Phantasie im weitesten Sinne, d. h. die Fähigkeit, ohne sinnliche Eindrücke sich die Wirkung von Tonverbindungen u. s. w. vorstellen zu können. Dann sind alle diejenigen auszusondern, in denen die Empfänglichkeit durch Gründe erregt wird, die gänzlich außerhalb der Tonkunst liegen, z. B. schöner Ton eines Instruments. Musikalisches Gehör im engeren Sinne ist demnach die Fähigkeit, die zu einem Tonstück verbundenen Töne und Zusammenklänge so unterscheiden, vergleichen und zusammenfassen zu können, wie der Komponist sie unterschieden, verglichen und zusammengefaßt haben will.« Wie dies Mendel-Reißmann ohne Intervallsinn, Gedächtnis, Phantasie, ohne Freude an Klangschönheit zu stande bringen will, ist mir nicht einleuchtend.

Ich glaube, man muß alle diese Fähigkeiten betrachten, die notwendig sind, um einen Menschen musikalisch erscheinen zu lassen. Dazu gehört ein

1) C. Stumpf, Die Unmusikalischen und die Tonverschmelzung (Zeitschrift für Psychologie, XIV, S. 425 und XVIII).

gewisses Maß von Interesse, ein gut funktionierender Empfindungs-Apparat, Gefühl für Klang-Schönheiten, ein gutes Gedächtnis für Tonhöhen, Intervalle, Melodien, Rhythmus, schließlich Phantasie und Produktivität. Welches Maß der einzelnen Faktoren für unseren Begriff »musikalisch« nötig ist, dies muß erst ermittelt werden, bevor man eine Definition wagen kann.

In allen Fragen der Musik-Psychologie wurde bisher der Weg eingeschlagen, den uns die allgemeine Psychologie wies. Stumpf hat in seiner berühmten Tonpsychologie die meisten der oben erwähnten Faktoren genauen Untersuchungen unterworfen und hat Empfindung, Urteil, Gedächtnis, Gefühl, alles besonders betrachtet und auf diese Weise sehr wichtige, allgemeinpsychologische Resultate gewonnen. Um aber in der Erkenntnis des Begriffs »Musikalisch« weiter zu kommen, müßte man nach meiner Ansicht noch die von Binet und Kraepelin erdachte Methode der Individualpsychologie zu Hülfe rufen. Was nützt es für die Analyse des musikalischen Sinnes zu wissen, daß die Unterschieds-Empfindlichkeit oder das Gedächtnis für Tonhöhen schwankt zwischen diesen und jenen Grenzwerten? Wir wissen darum noch nicht, von welchem Punkte dieser Skala an der Beobachter musikalisch zu nennen ist. Für unsere Frage wäre es rationeller, Menschen, die nach allgemeinem Urteil für musikalisch gelten, psychologisch zu untersuchen. Wenn wir so der Biographie unserer großen Musiker noch experimentell-psychologische Beiträge beilegen könnten, dann würden wir wahrscheinlich in der Erkenntnis der Beziehungen, welche zwischen den einzelnen Faktoren des musikalischen Talentes bestehen, weiter vordringen.

Noch rationeller aber scheint es mir, den großen Typus des Musikalischen zu zerteilen in einzelne Untertypen. Das wäre keine willkürliche und künstliche Zerreißung des Haupttypus, sondern solche Untertypen bestehen, wie die Beobachtung, wie die psychologische Forschung zeigt. Die Untertypen entstehen dadurch, daß eine besondere Fähigkeit bei einer Reihe von Musikern besonders entwickelt ist und durch ihr Übergewicht ihren Einfluß ausübt auf die übrigen Faktoren des Musiksinnes. Die verschiedenen Gebiete des Gedächtnisses, des Gedächtnisses für absolute Tonhöhen, für Intervalle, für Harmonien, für Melodien, für Rhythmus dürften neben vielen anderen Ausgangspunkte für diese Typen-Psychologie der Musik bilden.

Eine dieser Fähigkeiten, das absolute Tonbewußtsein, haben wir soeben kennen gelernt und gesehen, daß dasselbe einen gewaltigen Einfluß auf die Intervall-Auffassung, das Gedächtnis für Harmonien und für Melodien ausübt, und daß es eine deutliche Beziehung zu der musikalischen Phantasie und kompositorischen Begabung aufweist. Die mit absolutem Tonbewußtsein begabten Musiker haben also nicht nur die Fähigkeit der Tonhöhen-Erkennung und der Tonvorstellung, sondern sie bilden einen ganz bestimmten musikalischen Typus. Solcher Typen giebt es mehrere, und sie alle müßten genau psychologisch untersucht werden; dann würden die Beziehungen zwischen den einzelnen Faktoren des musikalischen Talents genauer erkannt werden, und das ganze Gebiet des Musikalischen und sein Begriff würden eher der Erkenntnis erschlossen werden.

Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecker

von

Josef Sittard.

(Hamburg.)

Bei meinen Arbeiten auf dem Königl. Württembergischen Haus- und Staatsarchiv in Stuttgart fand ich unter den Geheimen Hofmarschalls-Akten eine Beschwerdeschrift des Kapellmeisters Samuel Capricornus, die trotz ihrer persönlichen Färbung mir interessant genug erschien, um eine Abschrift davon zu nehmen. Das Aktenstück wirft nicht nur manche charakteristische Streiflichter auf die damaligen Zustände der herzoglichen Kapelle, sondern rückt uns auch die Persönlichkeit von Capricornus näher, der ein sehr unterrichteter Mann und allseitig gebildeter Musiker gewesen sein muß. Da das Anstellungsdekret vom 6. Mai 1657 datiert ist, wird das ohne Datum versehene Schreiben an den Herzog wohl aus dem Jahre 1659 oder 1660 stammen, wie aus dem Zusammenhang hervorgehen dürfte.

Samuel Capricornus scheint ein strenges Regiment geführt und hohe künstlerische Anforderungen an die Kapellmitglieder gestellt zu haben. Schon am 11. September 1657 beklagen letztere sich über die »hohen und schwehren Stückh«, die der Kapellmeister sie spielen lasse, während er sich über die Widerspenstigkeit der Musiker beschwert, die sogar nicht davor zurückschreckten, ihn zu beschimpfen. Seine Hauptgegner waren der Stiftsorganist Philipp Friedrich Böddecker und David Böddecker. Letzterer führt in einer Beschwerdeschrift an den Herzog aus, daß er nur als Cornetist angenommen sei. Nun müsse er aber stets »und darzu noch ein Quart-Zinckhen« blasen wie auch »so hohe und schwehre Stückh« singen, wie sie der neue Kapellmeister zu setzen pflege. Das wäre »Ihme Leibsschwachheit, kurzen Athems, auch vergehender Stimme halber, ohnmöglich hinfüro zu vollbringen und zu prästiren«. Capricornus sei gar zu strenge und habe den Zinkenisten eines Tages erklärt, daß sie »den Zinckhen nur wie ein Küehorn« bliesen. »Er thue, wie man zu reden pflege, den Hundt vor die Thür werffen«. In seiner Erwiderung auf diese Eingabe beklagt sich dagegen Capricornus über die geringe musikalische Leistungsfähigkeit der Kapellmitglieder und deren »Fressereien und Saufereien«; er stelle keine größeren Anforderungen, als sie anderwärts auch verlangt würden. Samuel Capricornus scheint ein Mann von großem Selbstbewußtsein gewesen zu

sein; er ließ sich nach keiner Seite hin etwas gefallen. Einmal beschwerte er sich sogar beim Herzog über den schlechten Wein, der weder seiner noch seiner Kapellknaben Gesundheit ersprießlich sei.

Sein größter Feind war der Stiftsorganist Philipp Friedrich Böddecker. Von ihm ist eine Motetten-Sammlung bekannt, die unter dem Titel »*Partitura sacra*« 1651 in Straßburg erschien; unter ihnen befinden sich acht Motetten vom Herausgeber selbst. Sein Sohn Philipp Jakob veröffentlichte dann noch aus dem Nachlaß eine »*Manuductio nova methodico-practica*«, Stuttgart 1701. Die Akten berichten auch von einem größeren Kompositionswerke, das leider verloren gegangen zu sein scheint. In einem Schreiben des *Collegium Cathedrale Musicum* vom 17. Januar 1654 berichtet letzteres dem Herzog, daß man keinen »*authorem*« gefunden, »welcher die gewehnliche Psalmen *contrapuncts* weiß mit 4 stimmen componirt hatte, biß entlich *Secretarius* Schmidlin deß in die Stiffts-Kürchen *Doctoris Lucae Osiandri partes communicirt* uns gelihen hat. Es hat gleichwol ermelter author vff die 50 christliche Lieder und Psalmen mit 4 stimmen componirt, die vornembste und gewenlichste Psalmen aber außgelassen«. Stiftsorganist Böddecker sei nun das ganze württembergische Choralbuch durchgegangen, und habe alle Psalmen mit fünf Stimmen »*contrapuncts* weiß *componirt* und vffs fleißigst in diese 5 *partes* (wie E. F. G. alhie gnedig zu sehen haben) inscribirt, und mit solchem *Componiren* und *inseriren* ein gantzes Jahr zugebracht«.

Böddecker scheint seinen Pflichten als Stiftsorganist im übrigen nicht immer gewissenhaft nachgekommen zu sein. Sein Amt genügte ihm nicht, der Kapellmeister steckte ihm im Kopfe. Freilich war die damalige Stellung eines Stiftsorganisten keine durchaus selbständige, und wohl auch Böddecker mag sich durch die beständigen Eingriffe des Pädagogiums in seinem Wirkungskreis gehemmt gefühlt haben. Daß die Zustände aber nicht waren, wie sie sein sollten, geht aus einem herzoglichen Schreiben an den Stiftsprediger vom 23. September 1670 hervor. In demselben wird unter anderm ausgeführt, daß es »bey vielen Jahren her in hiesiger Stiftskirche so wohl mit der Figural-Music alß auch dem Choralgesang sehr vnordentlich vnd vbelständig dahergegangen«. Es sei daher »sowohl dem *Rectori Musices* und Stifftsorganisten sambt dessen *Filio Adjuncto*, alß auch den andern verordneten Stiffts *Musicis*, vnd insonderheit dem Stadt Zinckmeister« zu eröffnen, »daß den gewöhnlichen Choral-Gesang betreffend, so solle dasselbe, damit es desto gleicher erhalten werden möge, beständig von einem *Praeceptore* oder *Collaboratore*, vnd dermahlen, biß vff anderwertige Verordnung, an Sonn- vnd Feyertagen Morgends vnd Abends, wie auch Freytags von dem *Collaboratore Primano*, Joh. Martin Hiesern geführt, vnd von demselben ein mittelmäßiger gleicher, nicht all zu langsamer auch nicht zu geschwinder Tact,

deme sich die Mitsingende Gemeinde zu *accomodi*ren wiße (so auch hierunter bey gelegenheit von der Cantzel daß einer oder der andere nicht, wie mehrmahlen geschehen, durch sein allzu langes Dehnen vnd Außhalten, oder auch abfallen vom Ton, das Gesang confvndire, sondern auf den Vorsinger vnd die Schul Knaben auf dem Chor, wie auch die mitgehende Orgel acht haben, vnd nach denen sich reguliren sollen, wohl meinend erinnert werden kann) gebraucht werden«.

Was die Figuralmusik anlange, so solle künftighin »an Sonn- Fest-Feyertagen Morgens von dem Organisten zu dem bestimbten Choral Gesang vnter dem Zusammenläuten praeludirt, darauff mit beystimmender Orgel solch Choral gesungen, vnd nach diesem erst, ehe vnd wan der Prediger auf die Canzel gehet, eine guete, vnd nicht allzulange *Motetta* oder Concert auf der Orgel bey dem *Fundament* vnd *General Baß* musicirt werden. Damit dieses füglich geschehen könne, solle der iztmahlige *Paedagogarcha* alß anietzo bestellter *Choralis*, allein auf dem Knaben Chor verbleiben, vnd ihre *Inspection* vber die *Scholaren* daselbst haben, die vbrige *Praeceptores* aber, denen man nach der *Figural Music* von nöthen, von der *Procession* zur Kirche gleich ihren Weg auf die Orgel nehmen, vmb daselbst nach verrichtetem Choral das ihrige bei der *Figural Music* haben zu *prästiren*, dahin dann auch der Zinckenist mit seinen gesellen, die mit Zincken vnd Posaunen bey denen Schul Knaben die *Choral* Melodi führen vnd erhalten helffen, nach etlichen geblasenen Gesezze, sich zu begeben haben«.

»So wollen wir auch, daß zu desto besserer Erhaltung eines vollständigen *Choral*-gesanges bey denen Mittwochs und Freytags-Predigten, der Stifftsorganist oder dessen *Adjunctus* von solchen Tägen, jederzeit vnter dem Zusammen läuten, wie obgesagt preludire, so dann das Orgelwerck in ziemblicher Stärcke zu dem Choral mitschlage, auch nach gegebenen Seegen kurz abschlage vnd dardurch den Gottesdienst beschließen solle«.

Philipp Friedrich Böddecker wurde Georgi 1652 die Stiftsorganistenstelle in Stuttgart übertragen. In Anbetracht, daß er sich in Straßburg, wo er vor seiner Berufung als Organist amtirte, besser gestanden hatte, erhielt er eine Zulage aus der Stiftskasse und zwar 40 Gulden an Geld, 15 Gulden für Holz, 4 Scheffel Haber und 2 Eimer Wein. Er habe es sich deßwegen angelegen sein lassen, der Musik in der Stiftskirche wieder aufzuhelfen »vnd in ein rühmlichen *Flor* vnnd Ehre zu bringen, auch einem vnnd dem anderen bedürfftigen Information geben, nicht weniger auch ein Par Knaben vßer den *Paedagogio*, so am besten bestimbt vnnd eine Zeitt lang einen reinen *Discant* führen können, die Wochen hindurch einmal oder zwei (doch vßerhalb der gewonlichen Schulstunden) zu sich in seiner Behausung erfordern, vnd Sie sovil möglich *informieren*, der *Vocal-Music* vnnd der Stückh halber, so man vff die Sonn- vnnd

Feiertag in der Stiffts Kürchen zu *musiciren* willens, sich mit dem *Praeceptore Paedagogii* alz verordnetem *Rectore Musices collegialiter* vergleichen solle«.

Ferner wird bestimmt, daß sich jeden Donnerstag und Samstag sämtliche Instrumentalisten mit ihren Instrumenten in das Pädagogium zu begeben hätten, um mit den *Collaboratoren* und *Scholaribus* »so zu solcher *Music* gezogen werden, vff eine Stund lang zu *excerciren*, damit sie hienach in der Kürchen desto weniger Fehler begehen mögen«. Großer Wert wurde darauf gelegt, daß sie beim Choralgesang »weil so wohl der Schüler alß Gemeind in demselben bißhero so mächtig abgefallen, vnd ein erbärmlicher Gesang geführt, mit Zinckhen vnnd Posaunen wenigst drey, vier oder mehr Gesetz (Verse) mitblasen«. Auch soll der *Rector musices* »sich gutter *Autorum* anmuttiger *Moteten* vnnd *Concerten* befleißigen, vnnd auch die alten bewehrten *Autores* alß Orlandum, Praetorium, vnnd dergleichen, auch wider gebrauchen vnd singen. So dann sollen auch die gesambte Stiffts *Musicanten* in allen Vesper Predigen von den Sonn vnnd Feiertagen in der Stiffts Kürchen erscheinen, vnnd mit den *Praeceptoribus*, *Collaboratoribus* vnnd *Scholaribus* widerumben, wie vor diesem, das *Magnificat* figuriren helffen, worinnen dann mit den habenden Compositionen alternirt vnd vmbgewechselt werden solle«.

Status und Ordnung von Böddecker geben uns auch ein Bild von der Handhabung des liturgischen Teiles des damaligen Gottesdienstes. So heißt es unter anderem darin, daß der Herzog sich dahin resolvirt, »daß die Figural Music, wie selbige gebräuchlich, nun fürauß vor den Predigen vor dem *Choral*, vnd zwar, damit die Predigstunden desto weniger geschwächt würden etwas zeittlicher: nach der Predig aber erst nach verrichtetem *Choral* angestimmt werden solle, damit der gemeine Mann, alß welcher gemeinlich langsamb zur Kürchen kombt, hingegen bald wider darauß eilet, ohne daß auch das *Figural* nicht verstehet, auch manchmal weder lesens noch schreibens berichtet, also der Bibel sich nicht recht bedienen kann, demnach bei seinem gewohnten Deutschen Gesang vnnd Choral möge erhalten werden: Alß solle zu gehorsamer Vollziehung dieses fürstlichen Decrets der Stiffts Organist zum Fürauß, so offt man das andere Zeichen vor den Predigen außgelitten (ausgeläutet), vff der Orgel *praeambulieren*, unter deßen der *Rector Musices* mit seinen zur *Music* gehörigen *Collaboratores* vnnd Knaben sich auch bei nahen, damit zwischen dem andern vnd dritten Geläutt das *figural* Gesang absolvirt werden möge, worauf alßdann er Organist wieder praeludiren vnd den vom *Ministro* benambsten Psalmen oder Gesang schlagen mag: So bald aber das zusammen Geleutt sich geendet, solle mit dem *Choral*gesang furtgefahren, selbiges aber nicht also kurz abgebrochen, sondern,

wo es nicht gar zu lang, gar außgesungen vnd von dem Instrumentisten zu merren (besseren) erhaltung des *toni*, mit Zinckhen und Posaunen ihr *Assistenz* dabei gelaistet werden«.

Bevor Böddecker 1643 nach Straßburg kam, von wo aus er, wie bereits bemerkt, nach Stuttgart berufen wurde, war er in Frankfurt a/M. als Organist angestellt, wie aus dem Schreiben hervorgeht, das vom Meister und dem Rat zu Straßburg am 24. April 1643 an ihn gerichtet wurde. Aus ihm erfahren wir auch, daß Böddecker zum Organisten am Münster ausersehen war.

Philipp Friedrich Böddecker scheint demnach doch nicht der unbedeutende Musiker gewesen zu sein, wie ihn Capricornus hinstellt, da das Organistenamt am Straßburger Münster immerhin ein wichtiger Posten war. Um so mehr dürfen wir dieses annehmen, als ihm sowohl vom Straßburger Rat wie vom Württembergischen Kirchenrat die Stellen angeboten wurden. Böddecker starb im Jahre 1683. Am 18. August bittet der damalige Hofmusikus Theodor Schwarzkopff, ihn dem Stiftsorganisten, »welcher, weil Er wegen hohen tragenden Alters vnd ziemlichen Leibes Schwachheiten, die Stiffts Orgel nimmer mehr lang versehen könnte«, zu adjungiren. Sein Tod scheint im Oktober genannten Jahres erfolgt zu sein, denn in einer Sitzung des Kirchenrats vom 30. desselben Monats ist die Rede davon, ob der Oberrats-Sekretär Johann Kaspar Keßler sich für die durch den Tod Böddecker's vakant gewordene Stelle eignen dürfte.

Die Einleitung des Capricornus'schen Schreibens giebt ein wenig erfreuliches Bild von den Zuständen in der Herzoglichen Kapelle. Die geheime und offene Triebfeder aller gegen Capricornus ins Werk gesetzten Intriguen war ohne Zweifel Böddecker. Besonders sanft geht der erste Kapellmeister mit seinem feindlichen Rivalen auf der Orgelbank nicht um, und er sucht ihn mit allen Künsten der Dialektik und allem Aufwand von Gelehrsamkeit der musikalischen Ignoranz zu überführen. Mag er auch hierin zu weit gehen und über das Ziel hinaus schießen, so scheint doch Böddecker der lauterste Charakter gerade nicht gewesen zu sein.

Es ist aus der Beschwerde- beziehungsweise Anklageschrift nicht ersichtlich, ob Capricornus ein geborener Reutlinger, oder dort nur Kantor und Präceptor an der Schule war. Daß Böddecker ihm dieses zum Vorwurf macht und dadurch sein Ansehen herabzumindern sucht, hat ihn besonders irritiert. In Preßburg hielt er sich sieben Jahre lang auf, wie dies aus dem Satze hervorgeht: »mir dahero auch sehr rühmlich, daß ich daß Glück gehabt, in einem solchen *Gymnasio* einen *Praeceptorem Classicum* abzugeben, darzu der Böddecker nicht einmahlen hätte riechen dürffen. Weilen ich aber nicht länger als ein Jahr in dem *Gymnasio*

mit Ruhm dociret und hernach auf meine große Bitte, deß *Operis Scholastici* bin entlaßen, und einig und alleine pro *Directore Musicae* gehalten und in die sechs Jahre *salarirt* worden«.

Welches Ansehen er als Musiker genoß, beweisen die Anerkennungsschreiben eines Heinrich Schütz und Jakob Carissimi. Ersterer schrieb ihm auf eine zugesandte Komposition: »deß Herrn *opera virtuosa* ist mir zu recht eingehändiget worden, hat mich sehr *delectirt*, der Herr fahre fort, noch ferner Gott und seiner Kirchen also zu dienen«. Und Carissimi hatte andere Werke von ihm »nicht alleine höchlich gerühmet, mit Vermelden, daß sie gar wohl werth seyen, daß man sie in den Druck befördere, sondern auch gewürdiget in der Kirchen bei St. Appolinar zu Rom zu probiren und aufzuführen«. Ebenso seien ihm von Komponisten und anderen »vornehmen Leuten, so *altioris Conditionis*, unterschiedliche *Encomia* über meine *musicalische* Sachen zugeschrieben worden«.

Samuel Capricornus starb, wie aus einem Fürstlichen Schreiben an das Kirchenrats-Directorium hervorgeht, am 12. November 1665. Sein Gegner überlebte ihn also um 18 Jahre.

Die Beschwerde- beziehungsweise Rechtfertigungsschrift[1]) an den Herzog lautet:

Dem Durchlauchtigen, Hochgebohrnen Fürsten und Herrn Herrn Eberhard Hertzogen zu Würtemberg und Teckh, Graffen zu Mümpelgart, Herrn zu Haydenheim, meinem gnädigsten Fürsten und Herrn.

Durchlauchtiger, Hochgebohrner,
Gnädigster Fürst und Herr.

Ob ich wol in denen Gedancken gestanden, der Stiffs-Organist Böddecker würde auf daß von Ew. Fürstl. Durchl. Ihme bey hoher Ungnade aufgelegte *silentium* sich einsten zufrieden geben und auß Forcht der Straffe von dem unverantwortlichen, in unchristlichem Haß und Neyd gegen mir nachlaßen; So habe doch auß deme, mir ertheilten Bericht, mit großer Verwunderung ersehen, welcher gestalt er in diesem seinem bösen Beginnen verharre, und seine gegen mir ohn Ursach verübte Feindseeligkeit mit allerhand nichtigen, meistentheils aber unwahrhafften Außflüchten beschöne, auch auß einer, weiß nicht waß für seltzamen *opinion*, die *causam facti* auff mich *derivire*. Welches aber, wie es an ihme selbsten falsch und unrecht; Also habe eß auch nicht unterlaßen können, Ew. Fürstl. Durchl. gantz außführlich *cum omnibus circumstantiis* unterthänigst vor die Augen zu stellen, und meine Unschuld bestermaßen zu entdecken, mit demütigster Bitte, dieselben geruhen dieses alles, waß hierinnen begriffen, in Gnaden wol zu erwegen, und nach Befindung des Unrechts, dem *delinquenten* mit einer solchen Straffe zu begegnen, wie ers verdienet. Eß befindet sich aber diese *causa*, wann ich sie *a primis*

1) Original im Königl. Württembergischen Staats-Filial-Archive zu Ludwigsburg, Abteilung Geheime Ratsakten rubr. 42, subfasc. »Kammer- und Hofmusik überhaupt«, Kasten 7, Fach 27, Nr. 49.

principiis beschreiben wil, folgendermaßen: Alß vor ungefähr $2^1/_2$ Jahren Ew. Fürstl. Durchl. Oberrath Dr. Müller sich auf dem Landtage zu Preßburg befande, und unsere unterschiedliche Kirchen *Music* daselbsten anhörete, fiel unverhofft ein *Discurs* vor, darinnen gemeldet wurde, daß Ew. Fürstl. Durchl. ein solches *subjectum*, wie meine wenige Person war, zu Dero Hoff Capell gnädigst verlangten, und weilen eben dazumahl die Capellmeisters-Stelle *vac*irte, selbige einem solchen Mann, der dergleichen großen *Chorum Musicum dirigir*en könte, gnädigst anvertrawen wolten. Auf solchen *Discurs* habe Anlaß genommen, mit vorgedachten Dr. Müllern in mündliche *Conferenz* zu kommen, und, weilen ich ohne daß damahlen schon mir vorgenommen, daß Königreich Ungarn *ratione adversae valetudinis* zu verlaßen, undt anderer Orten mein Glück zu suchen, bey Ew. Fürstl. Durchl. durch ihne mich unterthänigst zu *insinuir*en, auch darauff mein *musica*lisches *opus*, so dazumahl schon *sub praelo* war, deroselben zu *dedicir*en. Worauf dann Ew. Fürstl. Durchl. mir zu unterschiedlichmahlen gnädigst zuschreiben laßen, zu Bezeugung Dero hohen Gnade 100 Reichsthaler verehren, (so ich annoch mit höchster Dankbarkeit erkenne) und zu obberührter Capellmeisters Stelle beruffen laßen. Welchem gnädigsten Beruff, alß Gottes sonderbahrer Schickung, ich gefolget, und mich erstmahls zur Prob allhier eingestellet: Welche also abgeloffen, daß Ew. Fürstl. Durchl. nicht nur den Beruff aufs newe bekräfftiget, sondern mir auch eine sattsame Bestallung gemacht, und zu mehrer Versicherung deßen, ein *Scriptum sub Sigillo et propria manus Subscriptione* einhändigen, und darbey gnädigst andeuten laßen, daß ich zwar mich wiederumb hinunter in Ungarn, umb Abholung meiner Zugehörigen begeben, iedoch aber aufs eheste wieder allhero verfügen solle. Entzwischen hat Böddecker weilen ihme die Capellmeisters Stelle, nach derer er so sehr und lang getrachtet auch schon vermeynet, selbige gewiß und unfehlbarlich zu haben, dadurch benommen worden, auß lauterem unzeitigen Eyffer, Haß und Neid, sowol wieder die ienigen, die es dißfals mit mir hielten, und auß Befehl Ew. Fürstl. Durchl. mit mir *tract*irten; Sondern auch wieder mich selbsten, der ich ihme doch mein lebtags nichtß böses oder leyds gethan, allerhand nachtheilige Reden außgestoßen, mein *opus musicum* schimpflich und hönisch durchgezogen, und damit er durch solche seine Feindseligkeit desto mehr wirken könte, hat er etliche *Clausuln*, die, seinem Vorgeben nach, *contra regulas* gesezt weren, heraußgezogen, selbige, nebenst einem falschen und unwarhafften Bericht, anderwertshin *ad iudicandum* verschickt, und die darauf erfolgte *Sinistra Judicia* allhier zu meinem *praeiudicio* allenthalben außgebreitet: Mein in Preßburg gehabtes *officium* schändlich gelästert, meine Person, mit Vorwerfung eines mir erzeigten *beneficii*, davon ich doch nichts weiß, verkleinert, die *Musicant*en insgesampt wieder mich verhetzet, und *persvadi*eret, sie solten, uneracht Ew. Fürstl. Durchl. mich schon gnädigst angenommen und *confirmir*et, sich wiedersetzen, und mich für ihren Capellmeister durchauß nicht erkennen noch halten. Welchen übeln *persvasionibus* sie auch wacker gefolget, mit ihme in ein Horn geblasen, hin und wieder in den Freßereyen und Saufereyen spöttisch von mir geredet, auch entlichen den Anschlag gemacht, daß sie, wann ich mit meinen Angehörigen wiederumb herauff kommen und ihnen vorgestellt würde, sich *publice opponir*en, wieder die Vorstellung *protestir*en, und mich für ein untüchtiges Haupt erkennen wolten; welcher Anschlag aber ihnen, eben wie dorten dem Achitophel gelungen. folgends, da ich schon wircklich mein *officium* angetretten,

hat sich bald einer, bald der andere wiederspenstig erzeigt, daß ienige, so ich etwan *ratione officii* ihme zugemuthet, entweder nicht thun wollen, oder aber also gethan, daß es eine Schande gewesen:

Wann ich dann einem und andern deßenthalben zugeredet, so ist mann zusammen geseßen, mich in den *privatis conventiculis* auf daß schändlichste *traduc*irt: biß es endlich dahin kommen, daß ich es nicht länger erdulden kunte, sondern bey Ew. Fürstl. Durchl. wegen derer Hoffmusicanten einkommen, und umb Abstellung derer *Enormität*en unterthänigst bitten mußte.

Den Böddecker aber habe sein böses Beginnen durch ein sonderliches Schreiben, so Ew. Fürstl. Durchl. zweifelsohne werden geleßen haben, zu Gemüthe geführt, und, wie es sich geziemet, verwiesen, auch darbey ihme seine große *vitia* und ungründliche *Errores*, die er in seiner *Composition ex Ignorantia* gesetzt, vor die Augen gestellt: Worauf er mir dermaßen schimpflich geantwortet, und mit solchen Worten begegnet, daß, wann ich nicht die Geduld der Billigkeit vorgezogen, und innsonderheit Ew. Fürstl. Durchl. Ungnad geförchtet hätte, ich Ursach gehabt hätte, mich auf Weyß und Wege an ihme zu rechen, wie in dergleichen Fällen gebräuchlich. Indeme er aber vernommen, daß die Händel zwischen mir und denen *Musicant*en beygelegt worden, hat er dennoch nicht ruhen, sondern ohn einig gegebene Ursach noch eineß wagen wollen; Schriebe derohalben an Paul Kellnern einen Brief, welcher durch und durch mit *Iniuri*en angefüllet war; Darauf ich ihme aber durch gemeldten Kellnern geziemendermaßen wieder antworten, und von seiner übeln *Intention* ihne abmahnen laßen, welche Abmahnung aber er für nichts gehalten, und mir den dritten Tag darauf abermahlen ein Schreiben zugeschickt, welcheß, da ich eß nicht annehmen wollen, sondern, auß Beysorge, daß eytel *Calumni*en darinnen begriffen, zum zweytenmahl wiederumb zurück gesandt, hat er mir durch den Knaben entbieten laßen, er wolle eß denen Hoff *Musicant*en (zu denen er auch alsobalden gegangen und *inter pocula* sonder zweifel den Brief *produc*irt) zu eröffnen geben, ich solle ihm entzwischen *salva venia* etc.

Solcheß nun hat mich über die maßen sehr geschmertzt, und (weilen eß eine *summa iniuria*, die mir mein lebtage von keinem Menschen wiederfahren,) dahin getrieben, daß Ew. Fürstl. Durchl. ich umb Schutz und Hülffe, wieder diesen hefftigen *Calumniant*en, unterthänigst anruffen muste, wie mein jüngstes unterthänigstes *Memorial* außweyset. Demnach er aber wieder diese meine Anklage *protestirt*, alß ob ich ihme Unrecht gethan hätte, und sein böses *Factum* durch allerhand Außflüchte zu entschuldigen sich bemühet, erberst Beylegung derer eingeholten *Judiciorum*, und waß etwan sonsten zu seinem Kramm taugt: Alß wil mir obligen dieses sein Entschuldigungs-*Memorial* der Warheit zu Stewer, und damit Ew. Fürstl. Durchl. sehen mögen, wer Recht oder Unrecht habe, folgendermaßen zu beantworten.

1. Erstlich, meldet Böddecker, daß ihme sehr geschmertzet, daß Ew. Fürstl. Durchl. ihme neben Vorhaltung derer *Iniurien*, so er mir angethan, durch den Vogt ein *silentium* auferleget, ehe und zuvor seine gründliche Verantwortung were angehöret und vernommen worden. Dieses geht mich *in specie* nicht an, sondern stelle solches in Dero Fürstl. Durchl. hohes vernünfftiges Bedencken.

2. Zum andern, bringt er vor, ich hette ihme mehrern Danck nachzusagen, alß dergestalten mit Ungrund einzutragen, Ursach, weilen ich von ihme, alß er noch zu Straßburg Organist war, ein *viaticum* erhalten, und

seiner wolgemeinten *Promotion* und Freundschafft genoßen hätte, und dieses solle *absque animo iniuriandi* gedacht seyn. Darauf antworte, daß mir von diesem *viatico*, vielweniger aber von seiner *Promotion*, gar nichts bewust, sintemahl ich zu Straßburg, nicht einen einigen guten Freund angetroffen, der mir beygesprungen were, und dahero auch alldorten, wie gerne ich auch gewolt, nicht verbleiben können, sondern meine *Fortun* anderwerts suchen müßen. Und *posito*, er habe mir ein *viaticum* mitgetheylt, so folget doch nicht darauß, daß er wegen eines schlechten Pfennings Macht haben solle, mich dermaßen zu beschimpfen, ich aber dagegen nicht befugt seyn, mich gegen ihme zu vertheidigen, dieweilen er es auch *absque animo iniuriandi* wil gedacht haben, warumb wirfft er mirs dann so offt vor? und warumb *inserirt* erß in diß *Memorial*? Überdiß, so kan er bey seinem Eyd und Gewißen nicht sagen, daß ich ihme daß geringste leyd angethan, ehe und zuvor er mich beleydiget. Thut also hierinnen gar Unrecht und unweißlich, daß er mir solche Sachen vorwirfft, die dißfalls keine Statt haben können, und die zu unserm ietzigen Handel nicht gehören.

3. Drittens, meldet er, daß, da ich von der Schuel zu Reuttlingen nach Preßburg in Ungarn vnnd allda zur *Cantori*-Schul und *Music* kommen, und *musicali*sche Stücke und zwar nicht *secundum fundamenta et regulas musicales*, sondern nach meiner selbst eingebildeten Liebligkeit *componirt*, seye ein *certamen musicum* entstanden, welcher Theyl beßer *fundirt* seye, und darauf seyen der vornemsten *Musicorum judicia* eingeholet worden.

Dieser dritte Punct ist der rechte *status controversiae* und eigentliche Ursprung aller unserer Strittigkeiten: Kan dannenhero nicht kurtz, wie gern ich auch wolte, darauf antworten, sondern, weilen zuvorderst Ew. Fürstl. Durchl. hohe Autorität, und dann auch mein *fama*, meine *scienz*, mein *officium* und *respect* gegen meine Untergebenen *periclit*irt, so muß nothwendig die Sache etwas weitläuffiger außführen, und meine Unschuld mit rechtschaffenen und wahrhafften Gründen *declarir*en.

Es wirfft mir aber der Statt Organist in diesem Puncte dreyerley vor. 1°. Die Schul zu Reuttlingen. 2. Die Schul zu Preßburg. 3. Meine *musica*lische Stücke.

Belangend 1°. die Schul zu Reuttlingen, so ist zwar der Ort und Statt Reuttlingen gering, und nicht also beschaffen, daß mann dadurch sich könte hochberühmet machen; Unerachtet aber deßen, so ist er dennoch ehrlich, und war meine *function*, die ich daselbsten bediente, auch ehrlich, und hat mir dißfalls Böddecker die Schul zu Reuttlingen gar nicht fürzuwerffen: Und demnach dieses zu unserer Strittigkeit sich gar nicht schickt, so ist darauß zu ermeßen, daß er die Schul zu Reuttlingen, allhier zu keinem anderen Ende anziehet, alß mich, weilen der Ort, wie gedacht, schlecht und gering, auch vor iedermann schlecht und gering zu machen, und besonders bey denen *Musicant*en, welche ohne daß mehrertheilß von einer hohen *Imagination*, allen *respect* zu benehmen: Maßen sie dann, seyner Anleytung nach, mich ebnermaßen einen Schulmeister genennet, wie bey iüngst vorgegangenen Händeln gemeldet worden. Ist also dieses eine *injuria*, welche ich unterthänigst bitte nach Gebühr abzustraffen.

Betreffend 2. die Schul zu Preßburg, so ist zwar vor sich selbsten, der Orth, alß die Hauptstatt in dem Königreich Ungarn, und dann daß stattliche *Gymnasium* daselbsten, allenthalben sehr berühmt, und mir dahero auch sehr rühmlich, daß ich daß Glück gehabt, in einem solchen *Gymnasio* einen
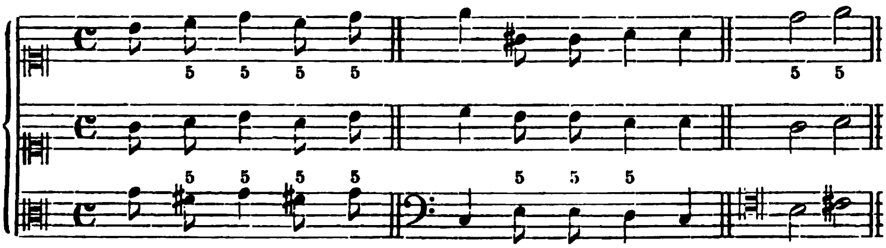
Praeceptorem Classicum abzugeben, darzu der Böddecker nicht einmahlen hätte riechen dörffen. Weilen ich aber nicht länger alß ein Jahr in dem *Gymnasio* mit Ruhm *docir*et, und hernach auf meine große Bitte, deß *Oneris Scholastici* bin entlaßen, und einig und alleine *pro Directore Musicae* gehalten und in die 6. Jahr *salar*irt worden:

Alß begehet allhier der Stiffts Organist ein *Crimen Falsi*, daß er mir die Schul zu Preßburg vorwirfft, dann ich kein Schulmeister, noch *Cantor*, sondern, laut meines *Testimonii*, *Director Musicae* daselbsten war, und hatte nicht alleine besondere *Musicos*, sondern auch Organisten, wie der Böddecker einer ist, unter mir, denen ich *ratione officii* befehlen und gebieten kundte. Bin also iederzeit *ratione functionis* mehr gewesen, alß er der Böddecker, hätte auch iederzeit eine solche Organisten Stelle mit Ruhm betretten können, wann ich gewolt hätte, wie ich deßenthalben unterschiedliche *Vocationes* gehabt; Er aber im Gegentheil die meinige nicht, viel weniger eine Capellmeisters Stelle, darnach er so hefftiglich gerungen. Demnach aber dieses Schulvorwerffen, zu keinem anderen Ende, dann, wie oben gedacht, zu Verkleinerung und Vernichtung meiner Person, alß ob ich, der ich von so geringen Orten herkomme, nicht tüchtig seye, die Capellmeisters Stelle zu verwalten, alß ist es ebenmäßig eine *iniuria*, die ich unterthänigst bitte, gebührend abzustraffen.
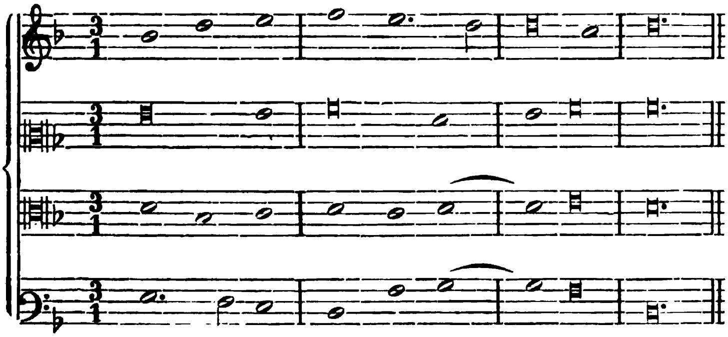
Anbelangend (3.) meine *musicali*sche Stücke, von denen setzet er, daß sie nicht *secundum fundamenta et regulas musicales*, sondern nach meiner selbst eingebildeten Liebligkeit *componirt* seyen. Dieses muß der Statt Organist *per fundamenta et regulas musicales*, auß seinem eigenen Kopffe, und nicht mit anderer, besonders aber solcher Leute *judiciis* erweysen, die nie keine *Profession* auß der *Music* gemacht, alß da sind, Dr. Thoman, Widholtz und andere, denen es beßer anstünde, wann sie ihrer *praxi juridicae* und *Medicae* eyffriger obliegen thäten, alß daß sie anderer *Musicorum Practicorum compositiones* tadelten; derer *Judicia* ich *simpliciter* und durchauß verwerffe, und alß untüchtig nicht würdig schätze zu beantworten. Daß fürnehmste *Judicium*, darauf der Stiffts Organist so starck fußet, ist des Ebners: Derselbe hat so geantwortet, wie er ist berichtet worden. Dann auß seinem Schreiben erhellet, daß Böddecker also muß an ihne geschrieben haben: Es seye anietzo ein newer *Virtuos* zu Stuttgart ankommen, der wegen der großen Liebligkeit sich keiner *Regul* der *composition* unterthänig mache, sondern davor achte, es seyen nach eines ieden belieben, *quarten*, *quinten*, *octaven* und andern *errores* zu setzen, deßwegen er ein *rencontre Musicale* mit ihme gehabt, und dahero ihme, dem Ebner, *ad judicandum* seine schöne *Exempla* beygelegt etc. Darauf Ebner geantwortet, das er vielmehr der Meynung, daß mann gar nothwendig bey denen *Regul*n verbleiben solle, sintemahlen es hieße: *Ubi non est Regula, ibi est Confusio* etc. Diß ist nun abermahlen ein hochsträffliches *Crimen falsi*; dann daß ist wieder die Warheit, daß Böddecker meldet, daß ich schon dazumahlen, da er solches geschrieben, allhier zu Stuttgart ankommen, und er mit mir ein *musicali*sches *Certamen* gehabt; Ja ich habe Böddeckern nie gesehen, nie gekennet, und kenne ihne auch *quoad Personam* noch nicht recht, habe auch nie kein Wort mit ihme geredt, wie kan er dann mit mir ein *Rencontre Musicale* gehabt haben? Ferners ist daß auch wieder die Warheit, daß ich mich keiner *Regul* der *Composition* unterthänig machen wolle, und wirds auch kein Mensch von mir gehöret haben, daß ich dieses so *simpliciter* und unbesonnen

statuirt hätte: Und obschon die *Musici* etwan solches vorgebracht (wie er in seinem Bericht *pro et contra* meldet) so gehet mich doch daßelbe gar nicht an, ist mir auch nicht zuzuschreiben. Diß aber ist meine Meynung, daß mann zwar *stricte* bey denen *Regulis Musicis* verbleiben und alles darnach richten, auch *ne transversum unguem* davon weichen solle, es seye dann, daß es die *Emphasis Verborum*, oder auch zu Zeiten, doch gar selten, *ipsa Svavitas Concentus* hochnothwendig erfordere. Wann eß nun die *Emphasis* erfordert, so ist einem *Musico practico* und *exercitato* gar wol zuläßlich *moderate* die *Regulas* bey seyte zu stellen, und etwan 2, 3 oder mehr *quinten* zu setzen, wie solches der berühmte Athanasius Kircherus in seiner *Musurgia* (welches *opus* er von denen vornehmsten so wol alten alß newen, so wol *practicis* alß *Theoreticis Autoribus* zusammen getragen.) *Tom. I lib. 7 cap. 7 pag. 620* bekräfftiget, wann er sagt:

Communes leges sunt, de duabus perfectis consonantiis immediate per saltum non continuandis; nihilominus tamen posset esse subinde occasio, praesertim in tetraphoniis, qua duarum quintarum consecutio per aptam reliquarum consonantiarum dispositionem ita absorberetur, ut, non dicam absonum, sed et maxime congruum effectum praestaret. Talis est iudiciosissima compositio Kapspergeri, in qua autor iudiciose usus est duabus et pluribus quintis ad suum intentum et ad affectum movendum, ut —:



Licitum itaque esse dico Musico iam in arte sua perfecto eas ponere, dummodo eas eo ingenio absorbeat, ut vigorem suum demonstrare non possint; quoque si verba et materia Iussusque ingenii id postulet. Exempla inveniuntur apud veteres autores, Hobrechtum, Pratensem et Christophorum Moralem in sequenti Paradigmate, quae haud dubie consulto tam celebris autor posuit, ut ex ipsa Compositione patet:



Cum enim ratio, cur duarum perfectarum consonantiarum consecutio prohibeatur, ea sit, quod in Octavis et in quintis continuatis, voces, quibus unisonant, nullam varietatem habeant; qua unisonantia sublata, per plurimarum vocum misturam, non video, cur non ingenioso Musurgo duae quintae permitti non debeant. Hucusque Kircherus.

Folgender Gestalt redet auch Alstedius *lib. 14. Encyclop. pag. 1557: Quemadmodum dantur licentiae Poëticae, quae artem decorant, non evertunt; ita etiam sunt licentiae melopoëticae, quibus purae et simplices cantus dimensiones ornantur etc.*
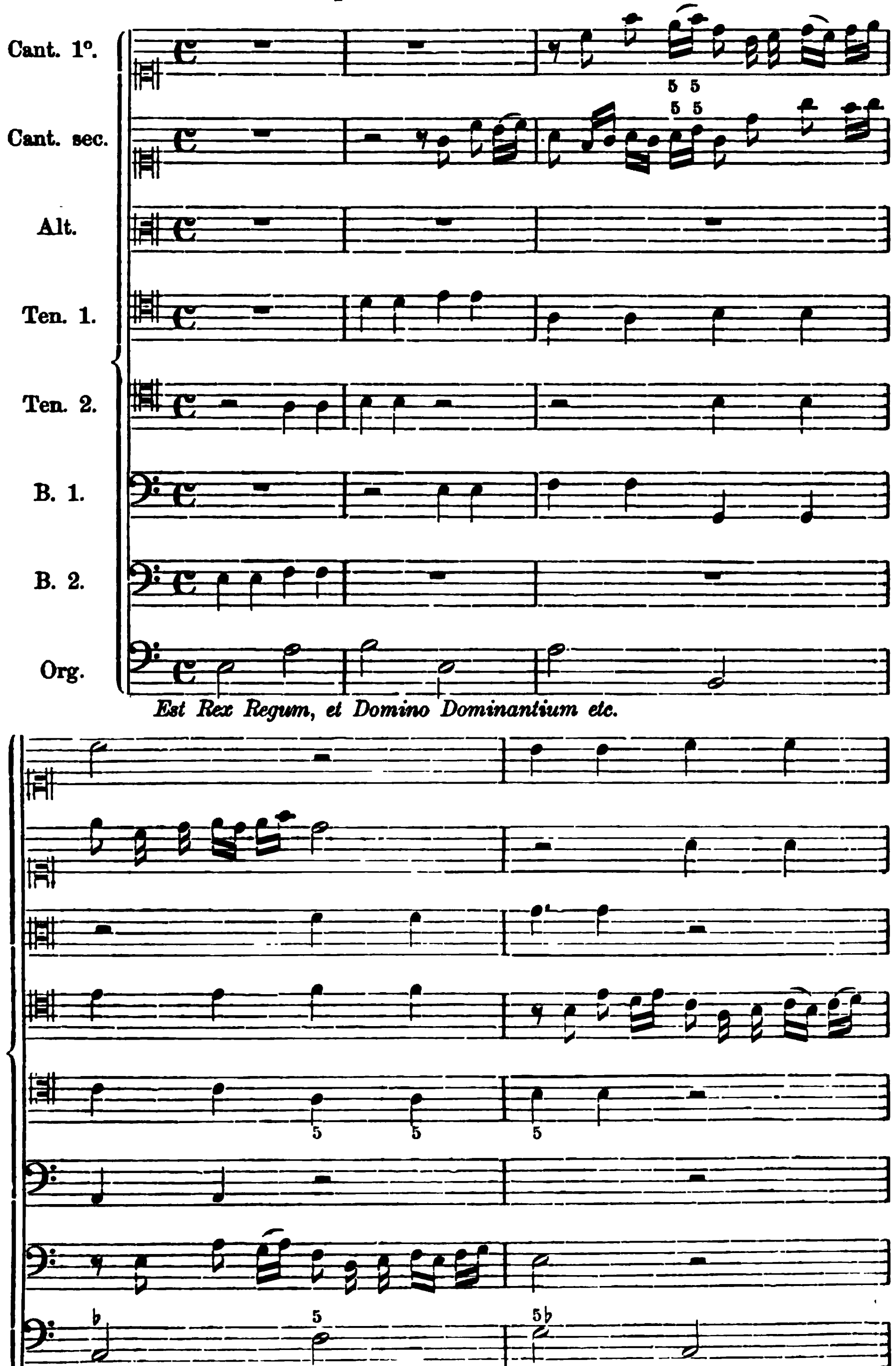
Und solche *Autoritates* könte ich noch mehr allhier anführen, muß aber Kürtze halber abbrechen.
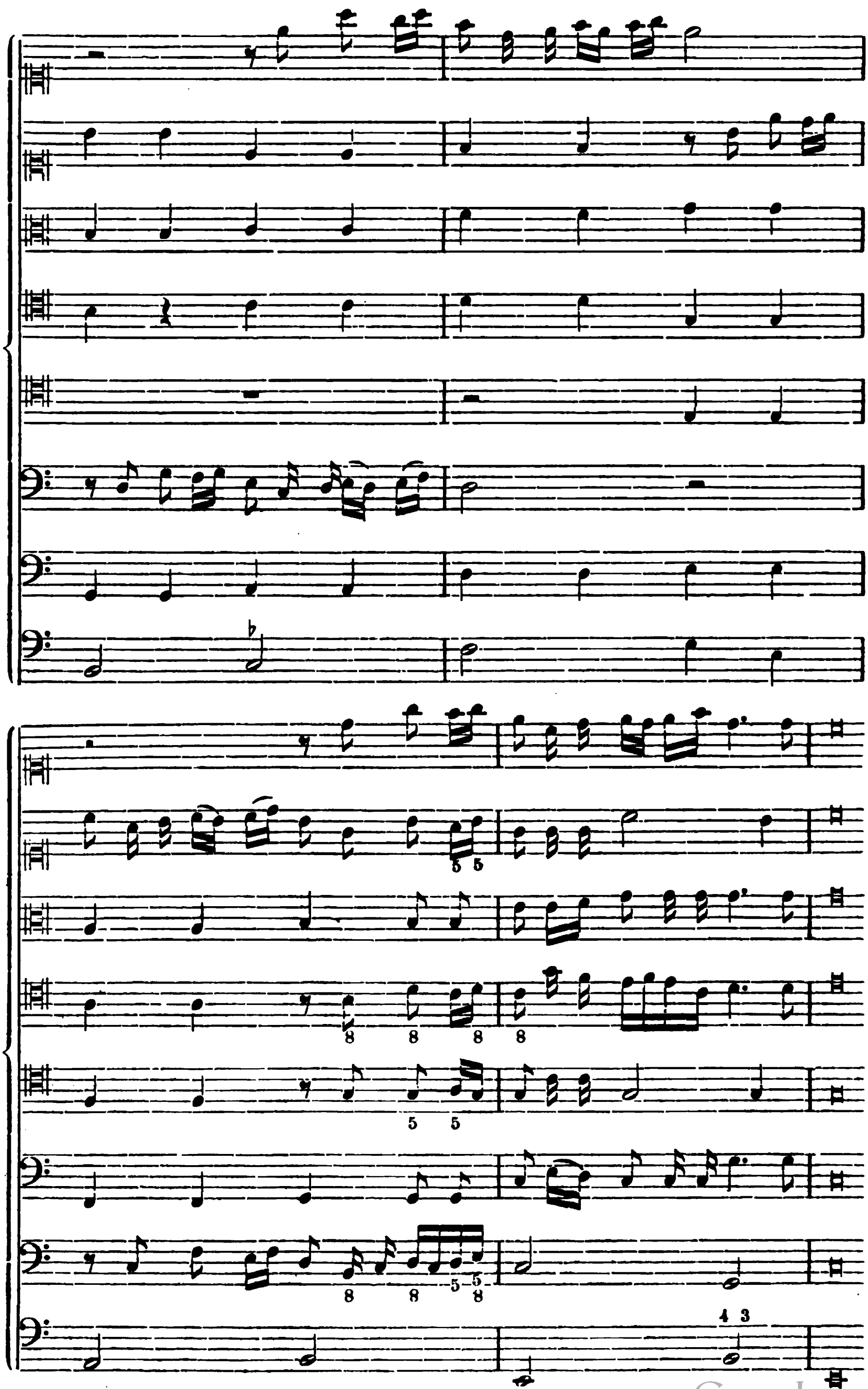
Bleibet derohalben meine *opinion* gar gut und richtig, *quod Musico practico et iam diu exercitato consecutio duarum perfectarum consonantiarum emphasi verborum, vel etiam gravitate aut svavitate concentus id requirente, concessa et licita sit; Tyronibus autem non sic; neque vero iis, qui nondum ad perfectam Musicae Melopoëticae notitiam pervenere:*

Und habe ich an keinem vornehmen *Practico* alß Valentini, Bersali, Rigatti, Rovetta, Monteverde und andern eß getadelt, wann sie zuvor *quint*en oder sonsten andere *errores* in ihren *compositionibus* gesetzt, sondern solcheß vielmehr entweder ihrer Unachtsamkeit, oder aber, daß sie es mit Fleiß, und weil eß ihnen also beliebet hat, gethan, zugeschrieben; dem Statt Organisten aber und seines gleichen, alß welcher *in praxi* noch nicht wol geübet, so daher abzunehmen, dieweilen er nicht nur eine lange Zeit, sondern auch ein *Clavier*, wie die *Incipienten* bey sich haben muß, wann er etwaß *compon*iren wil, auch nicht *ex incuria* oder auch sonsten *ex acumine ingenii*, dieweil er nicht so spitzfündig, noch *propter emphasin verborum*, dieweilen er nichts lateinisches verstehet, sondern *ex ignorantia* so viele *errores* in seinem *Te deum laudamus* gesetzt, kan ichs nicht gut heißen.

Daß aber Ebner meldet, eß habe weder Valentin noch der ietzige Capellmeister Bersali (deme ich selbsten den Ruhm eines *Extraordinari* regularischen *Compositoris* geben muß) zwo *perfectas concordantias* nach einander gesetzt, da redet er wieder sein Wißen und Gewißen, wie ich dann der Warheit zu steuer, nicht aber denen beyden vortrefflichen *Compon*isten, die ich selbsten in theils Sachen *imitir*e und sehr hoch halte, zum Schimpff nur zwey *Exempla*, Weitläuffigkeit zu vermeyden, allhier beysetzen wil.
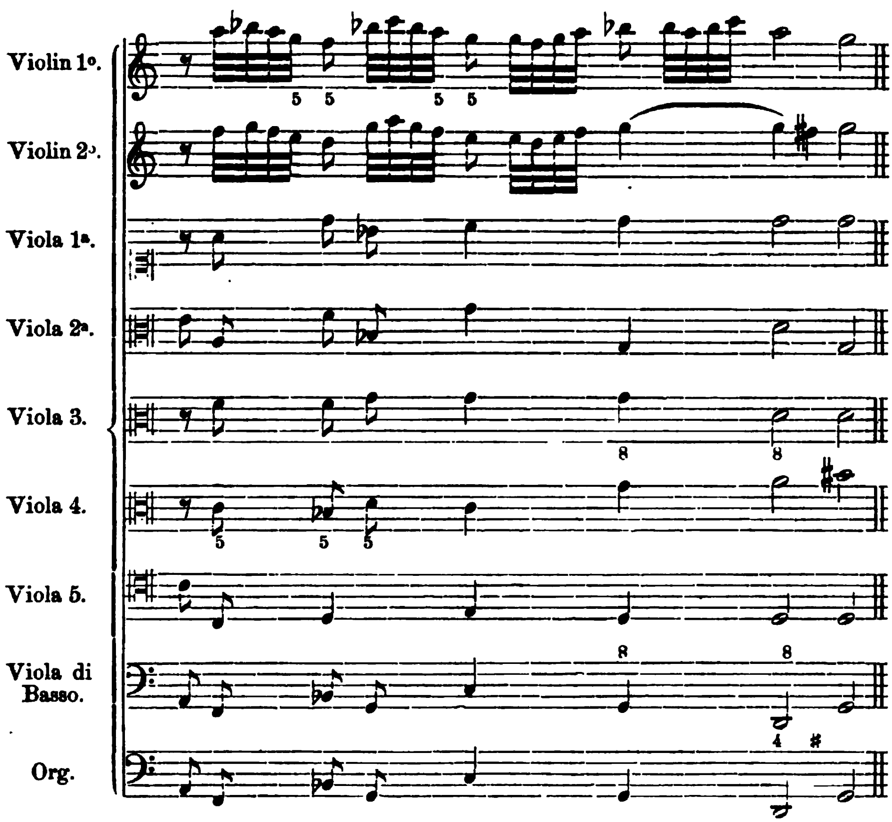
Exemplum I Autore Valentino.





Dieses befindet sich in dem *Cantate gentes à 7 v. et 8 Jnstrum.* so S. Valentin auf dem Landtage zu Preßburg ungefehr a⁰. 1647 gemacht und sind zu 4 unterschiedlichmahlen zwo *quint*en nacheinander gesetzt, wie auch in *Ten. primo* und *Basso secundo 4 Octav*en. Die *Composition* aber für sich selbsten ist nicht zu tadeln, alldieweilen die 5. und *Octav*en zum Theyl *ratione Fugae* nicht konten vermeydet werden, und also *studio*, uneracht daß es *contra Regulas* gesetzt worden.

Alterum Exemplum ex Sonata quadam ab 8 Instrum. Bersalis.
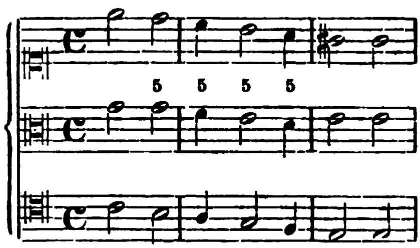


In diesem Exemplo befinden sich in *Violino primo* und *Viola 4ᵗᵃ* vier *quint*en, und in *viola 3ᵗᵃ* und *Basso* 2 *Octav*en nacheinder, so *ex mera licentia* gesetzt worden, und *hoc respectu* nicht zu tadeln; wenn mann aber die *Regulas* betrachten wil, so sinds falsch und unrecht. Worauß dann zu ersehen, daß nicht ich alleine etwas gesetzt, so *contra Regulas*, sondern auch die vornehmsten und berühmtesten *Practici*, und ist also meine *opinion*, (daß nehmlich ein *exercitatus Practicus* zuweilen Macht habe *ad suum intentum exprimendum* neben denen *Reguln* vorbey zu gehen), *tam Regulis quam Exemplis et autoritate probatissimorum autorum* nach Genüge bekräfftiget worden.

Damit aber Ew. Fürstl. Durchl. nicht etwan in diese Gedanken kommen, alß ob ich daß ienige, so in meinem *opere* so hoch von diesen *Sciolis* getadelt wird, *ex ignorantia* gesetzt, und *per regulas* nicht *defendir*en könte:
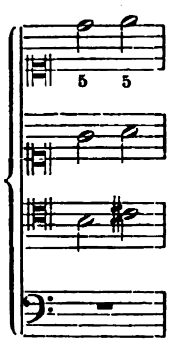
So wil *rem ipsam*, umb welcher willen dieser Handel angefangen worden, vornehmen; und Ew. Fürstl. Durchl. vor die Augen stellen, *supra quod fundamentum* ich gebawet.

Der erste Satz, der *disputir*lich gemacht wird, ist dieser:

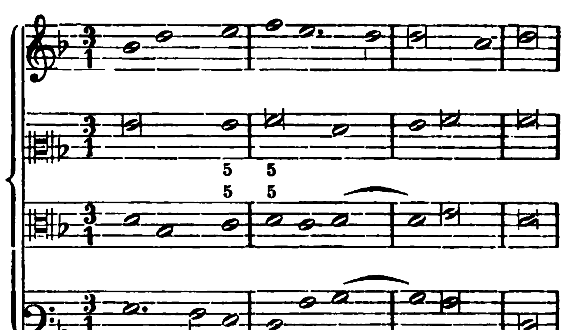


Die Ursach ist weilen 4 *perfectae Concordantiae in aequali motu descendente* auf einander folgen.

Darauf antworte, daß ob mir zwar bewust gewesen, daß diese *consecutio* einem *Tyroni* unzuläßlich, so habe dennoch ich, alß (ohne Ruhm zu melden) ein *exercitatus Practicus* mich so genawe an die *Leges*, die ein *Tyro* zu *observir*en, nicht binden, sondern nach dem *Exempel* der vornehmsten *Practicorum* (wie allbereit erwiesen worden) in etwas bey Seite gehen, und mir die *licentiam* nehmen wollen, *ad exprimendum affectum* obberührten Satz, also, wie er ist, zu machen. Innsonderheit weilen hier die *quint*en also verdeckt und *absorbirt* werden, *ut earum vigor percipi non possit*. Und ist eben dieses was Kapspergerus in obangezogenem *Paradigmate* gesetzt alß:



Item: Der berühmte Christ. Moralis.



Wird nun dieser *Autorum vitiosa consecutio*, weilen sie selbige nicht *ex ignorantia*, sondern *consulto ad affectum exprimendum* gesetzt, *passirt*, gelobt, für gut gehalten, ia andern *ad exemplum* vorgestellt, i, warumb dann mir auch nicht, der ich ebnermaßen die *Intention*, wie sie gehabt? daß ich eß aber nicht *ex ignorantia*, sondern *studio* gethan, erhellet, so wol auß den anderen in eben demselben meinem *opere* künstlich *ad Regulas Musicas* gesetzten Sachen und *Fugis*, alß auch auß dem ienigen Schreiben, welches ich

von Preßburg, ehe ich noch zum erstenmahl herauf kommen, an Kirchnern geschrieben, da er mich berichtete, daß etliche *Momi* allhier vorhanden, die dieses in meinem *opere* tadelten: So ich zu mehrer Bekräfftigung allhier *in Originali* beylegen wollen, Und sihet mann gar stattlich darauß, daß ich dem Fähler eben so wol, alß der ruhmretige Ebner hätte helffen und die *Clausul* umbkehren können, so ich nur gewolt hätte. Zu deme ist noch die Frag, ob Ebners *Correction* gut seye? Dann wann ich aller alten *Autorum*, so *in priori seculo* gelebt, *opinioni* beyfalle (wie Sie dann deßen stattliche *rationes* haben) so muß ich gestehen, daß die *Quarta* eine *perfecta Consonantia* seye. Ist sie nun eine *perfecta consonantia*, so hat Ebner (von denen großg. Herrn *Doctoribus* will ich nichts melden, dann dieses ihnen viel zu hoch, alldieweilen ihr *Bartolus*, *Hippocrates* und *Galenus* nichts darvon geschrieben, sondern allermeist dahin gangen, wie mann ein gutes *recept* oder *purgation* machen solle) eben so wenig zum Ziel getroffen, alß ich, und ist unser Streit *de lana Caprina*. Sethus Calvisius (anderer *Autorum* wegen großer Weitläuffigkeit zu geschweigen, redet von diesem *Falso bordone* (also nennens die *Itali*) folgender gestalt sehr *fundamentaliter* in seiner *Μελοποιΐα Cap. 10:*
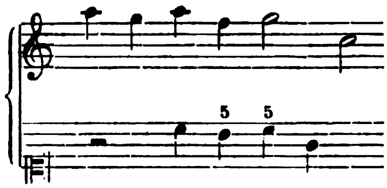
Veram basin haec Harmonia non habet, et Concentum gignit, si non falsum, certe inconvenientem et infirmum. Primum enim, etsi Sextarum continuatio adeo reprehendi non potest, propterea quod non eiusdem generis se consequantur, sed majores minoribus alternatim plerumque misceantur: tamen cum plures Quartae eiusdem proportionis, in hac Harmonia perpetuo inveniantur, regula, de prohibita perfectarum Consonantiarum consecutione, minime observatur. Numeratur autem Quarta inter perfectas Consonantias, et etiamsi non esset: tamen cum et in imperfectis (NB) Consonantiis, ad summum tantum binae eiusdem proportionis, vix sine vitio se consequi possint: tot Quartarum usum nulla alia Consonantia interveniente, quis probabit? Deinde, miscet haec forma Harmoniae saepissime Relationem non Harmonicam, ob quam cum soni difficulter uniri possint, concentus quasi evanescit. Et paulo post: Tandem cum ex his manifestum sit, quod ditonus et semiditonus naturalem sedem in acutioribus appetat, si quispiam in hac Harmoniae forma hoc conaretur, tot Quintas in superiori loco continuaret, quot antea in inferiori fuerunt repertae Quartae. Medius enim sonus in sextarum intervallo, ad octavam elevatus, ab infima distabit per decimam, a media vero per quintam, atque toties contra Regulam, de prohibita consecutione perfectarum Consonantiarum peccabitur, quoties quinta se consequetur.

Daß aber Ebner meldet, es seye zuläßlich, daß mann zwo *Quint*en nacheinander setze, doch also, daß die eine recht, die andere aber falsch seye, hat, wann ich die *Regulas stricte ponder*ire, keinen Platz, und muß es Ebner auß den alten *Fundamental* Regeln darthun, sonst glaub ich eß nicht. Daß weiß ich wol, daß *mi contra fa*, *et vice versa*, so sonsten *Tritonus* und *Semidiapente* genennet wird, außerhalb der *Ligatur*en ein Irrthumb seye, wie solches alle vornehme *Theoretici* bekräfftigen, und innsonderheit Giov. Chiodino, ein Italiäner in seiner *Arte Practica et Poëtica*. Aber also beliebet dem Ebner zu reden, dieweilen er sich der falschen *quint*en gar offt gebrauchet; und ist diß gewißlich eine Torheit, an einem andern etwas zu tadeln,

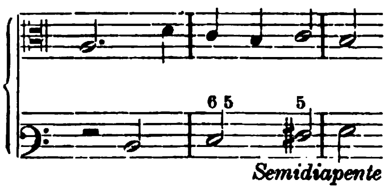
---

Nota: *Secundum hanc regulam mea consecutio Quintarum plus habet valoris, quam Ebneri; ratio, quod Ditonus et Semiditonus naturalem suam sedem, utpote in acutiori, occupat.*
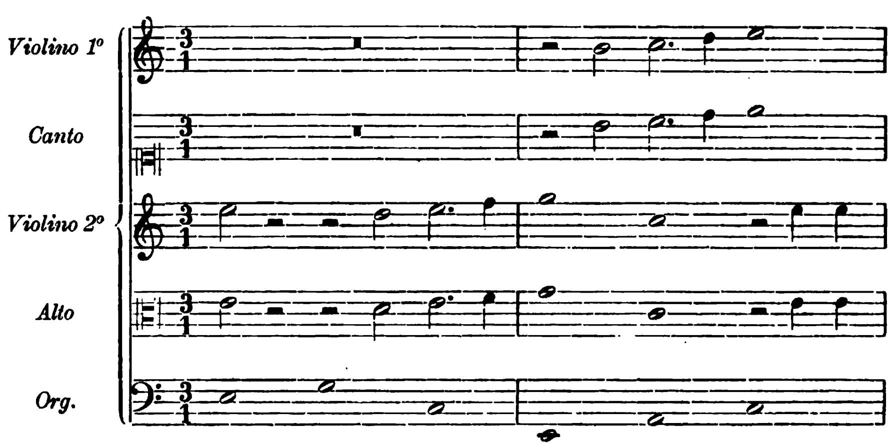
daß einer selbsten begangen, gestallten er die *falsam quintam* in vielen Stimmen an mir tadelt, alß:
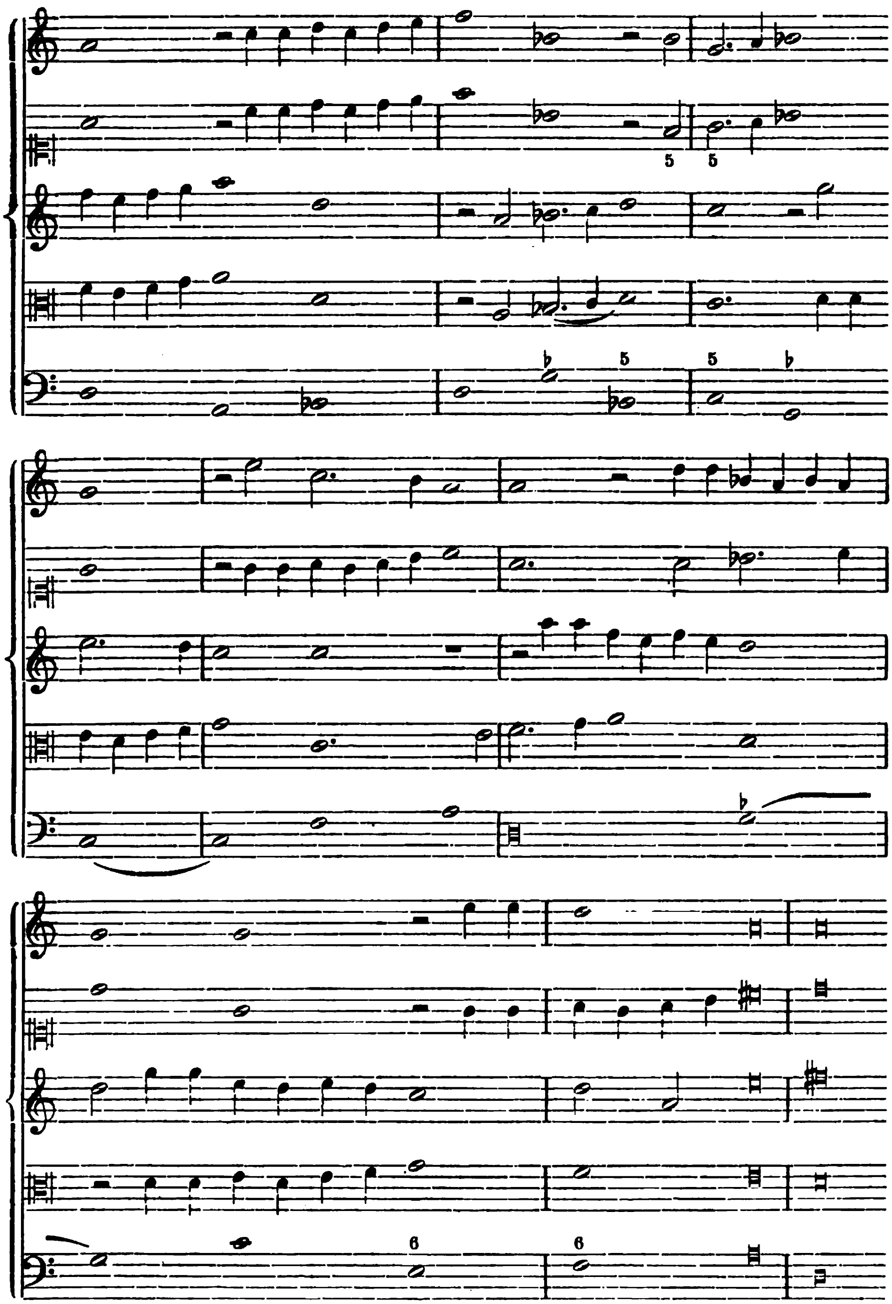


und hat sie selbsten in einer dreystimmigen *Sonata* nicht nur einmahl, sondern sehr offt gebraucht. Daß ich aber dieses *cum Fundamento* gesetzt habe, beweise ichs auß dem obberührten Athan. Kirchero, welcher von diesem *Proceß Tom. 1. lib. 5. Cap. 15. pag. 299* also schreibet: *Processus huiusmodi, etsi illiciti sint, conceduntur tamen in Polyphoniis:* und setzt dieses *Exempel* darbey:



Die übrigen *vitia*, so bey diesem ersten Satz angeführet werden, sind nicht mein, sondern des *Typographi*, und also nicht noth zu beantworten. Demnach aber auch Ebner meldet, daß Valentin, Bersali und andere, ihnen den Spott nicht anthun ließen, daß sie nicht ohne *quint*en oder *Unisonis* mit 6 Stimmen *componir*en könten, so wil nur ein einiges *Exemplum*, geliebter Kürtze willen, vom Valentino allhier beysetzen, so nicht mit 6 sondern nur mit 2 *Vocal* Stimmen und 2 *Violinen*, und ist folgendes:
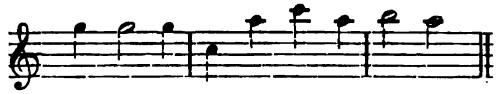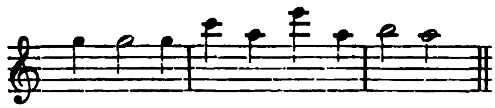




Wann in diesem *Exemplo* keine *Unisoni* und *Octav*en zu finden, so weiß ich nicht, waß *Unisoni* seyen: aber, *Momum oportet esse memorem.*

Und so viel von diesem ersten Punct, folget der andere.
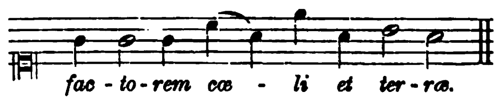
Ebner meldet, daß sich alle *Componisten* befleißen, der obersten Stimme einen schönen Gang oder *andamento* zu laßen, ich aber hätte hierinnen daß öberste *Violin* auf das aller abgeschmackeste gesetzt, alß:



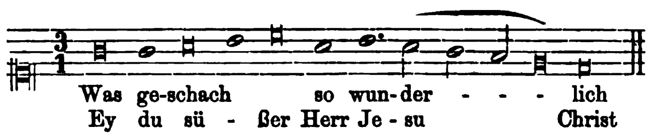
Hier antwortet Ebner abermahlen, wie er berichtet worden; dann ich daß *Violin* nicht also gesetzt, sondern folgendermaßen, wie auß dem gedruckten *opere* zu sehen:



Und ist diß kein abgeschmackeß, sondern allenthalben gebräuchlichs und liebliches *Intervallum*, besonders, wann eß herunter *per Octavam* gesetzt wird, und halte ich davor, diß klinge viel beßer, wann ich den *Text* darzu *applicire*;
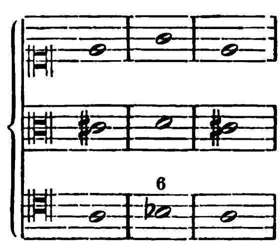


Alß des Ebners, da er in seinen vier hoch feyertäglichen Liedern *à 4* (welche ohne daß wenig, ia fast gantz keine Liebligkeit in sich haben, sondern ein pur lauteres *Organisten* Werk sind) dieses gesetzt:
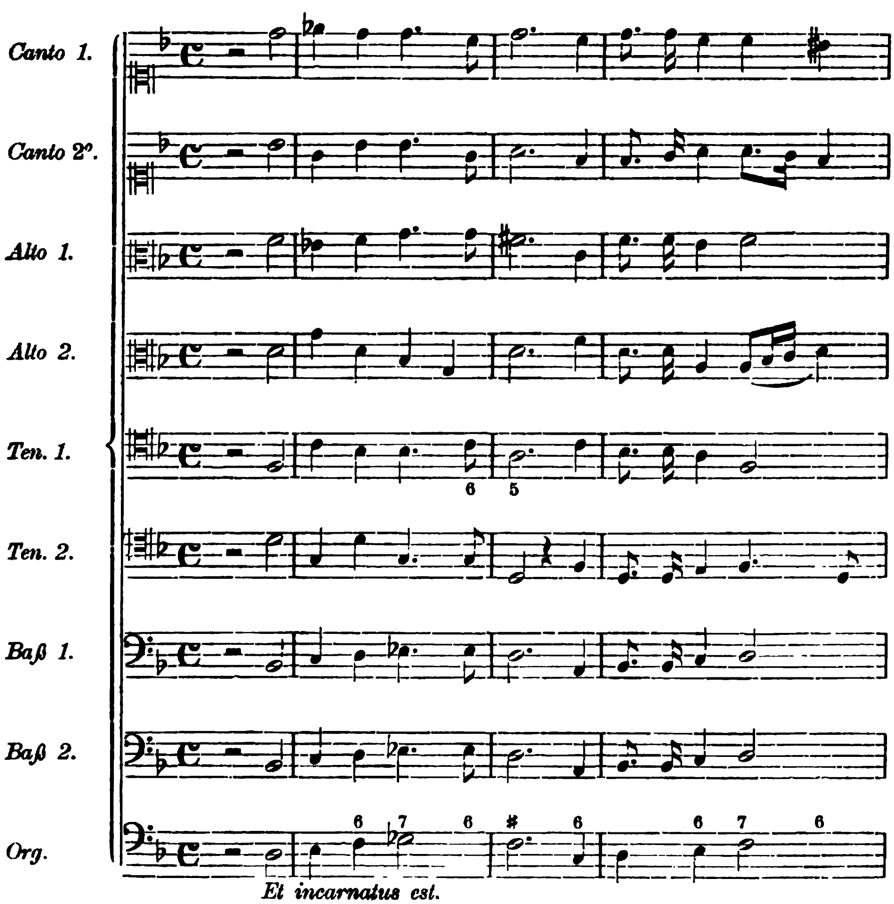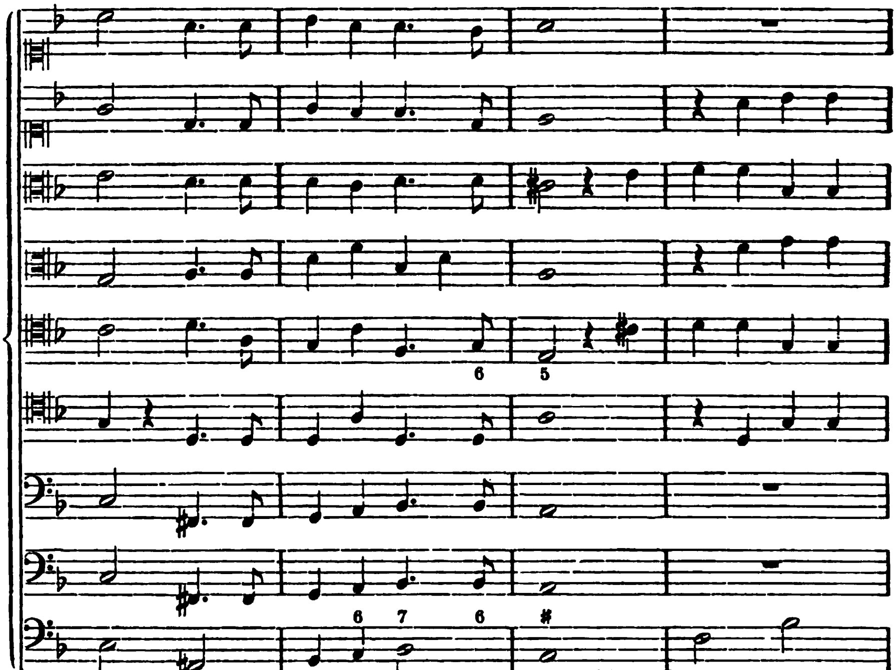


In diesem Fall aber, hat Böddecker nicht gehandelt wie einem ehrlichen aufrichtigen Mann zustehet, sondern den Ebner zum zweytenmahl *salvo honore* mit Unwarheit berichtet, und daß villeicht dahero, damit die *Judicia* desto schärffer zu meiner Verkleinerung fallen möchten. Welches aber eine *Summa injuria* und gar unverantwortliche *Calumnia,* die nicht anderß alß *poena graviori* zu belohnen; Wie ich dann in der unterthänigsten Hoffnung stehe, Ew. Fürstl. Durchl. werden hierüber ein solch Urtheil ergehen laßen, wie es die *Justitia* und das *Factum* erfordert und mit sich bringt.

Der dritte und vierdte Satz ist einerley, und wird dieses daran getadelt, daß mann *à 6ta majore ad quintam* gehe, da es doch in denen *Regulis* nicht, sondern *à sexta minore ad quintam* zuläßlich und wird dabey dieses *Exemplum*
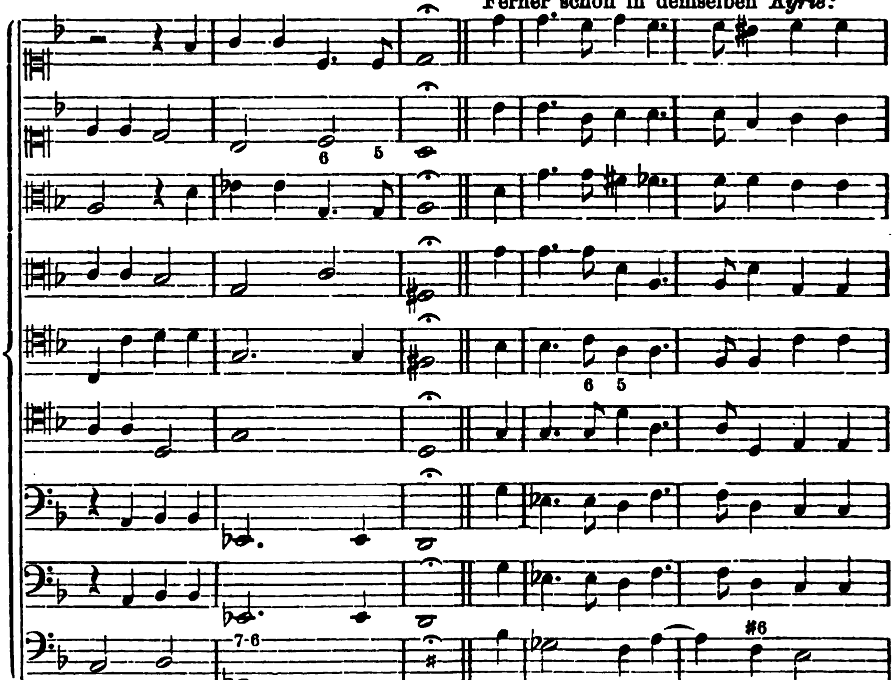


angeführt, und dahero gelobt, daß es von dem Priuli Valentini und Bertali *ad effectum exprimendum* gebraucht worden; Wann mann eß aber *per modum Cadentiae per 76* setzen wolte, so gienge es gar nicht an, were auch nicht *in usu.* Diese *litem* zu schlichten, müßen wir zuvor die *Regulam de sexta minore* allhier anziehen, und wie selbige eigentlich zu verstehen, *expliciren*, und lautet selbige also: *sexta minor in quintam regulariter transit, altera quiescente.* Nun ist in diesem angezogenen *exemplo* kein *sexta minor*, sondern *maior*, die *altera* ist auch nicht *quiescens*, sondern ebnermaßen *in motu descendente*, kann also dieses *exemplum*, wann mann eß *ad Regulam appliciren* wil, nicht billichet werden, sondern muß mit dem *excusirt* werden, daß eß *ad effectum exprimendum* gebraucht worden. Und diß ist auch mein *Fundament.* Daß es aber *per modum Cadentiae, nempe per 76 in usu* nicht seyn solle, so wolte ich daß Ebner in dem Valentini und anderen italiänischen *Autoribus* beßer nachsuchte, so würde er finden, daß sich die Sache viel anderß befinde. *Sigr.* Valentini hat in einem *Kyrie ab 8 et 5 Instrum.* dieses gesetzt:
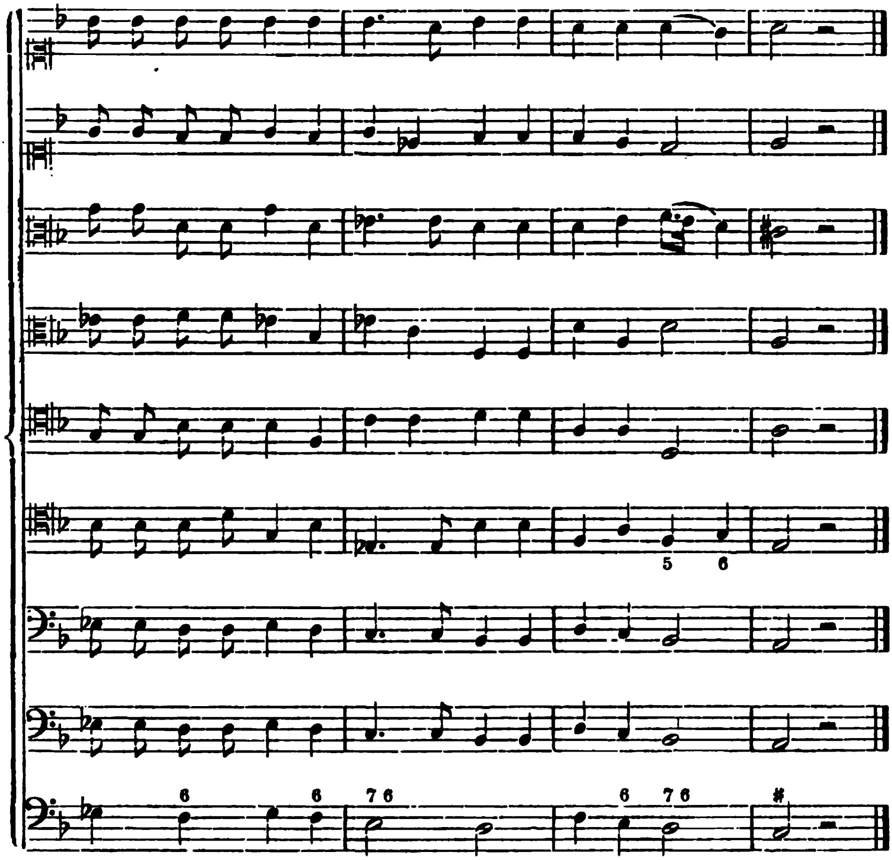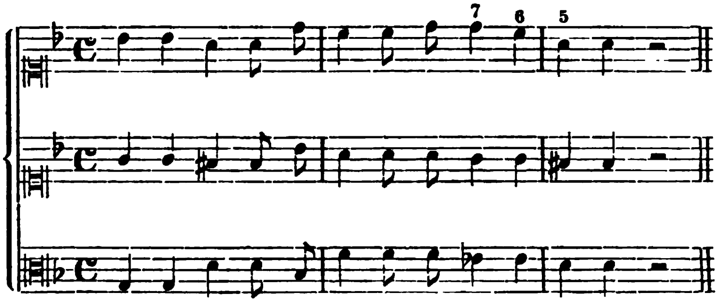




Ferner schon in demselben *Kyrie:*



Confiteor.
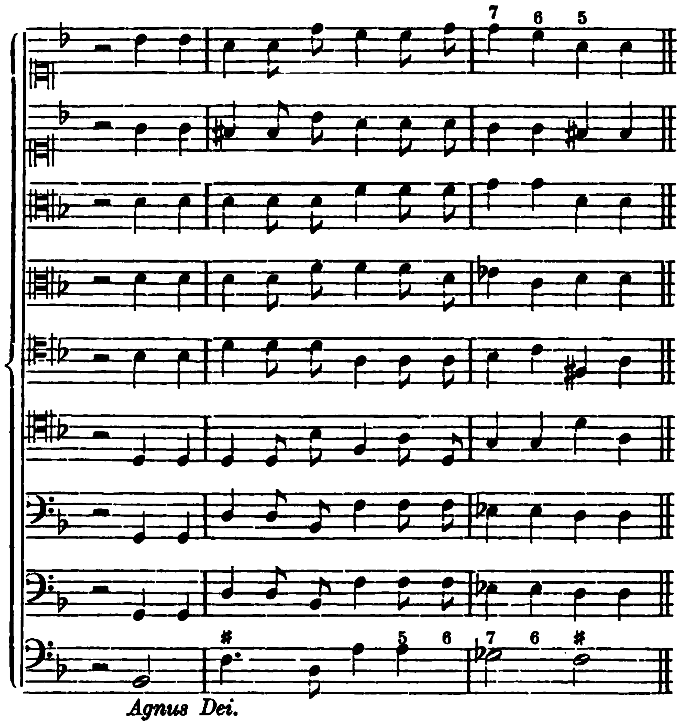


In einem andern *Kyrie ab 8 et 5 Instrument.* ist folgendes zu finden:
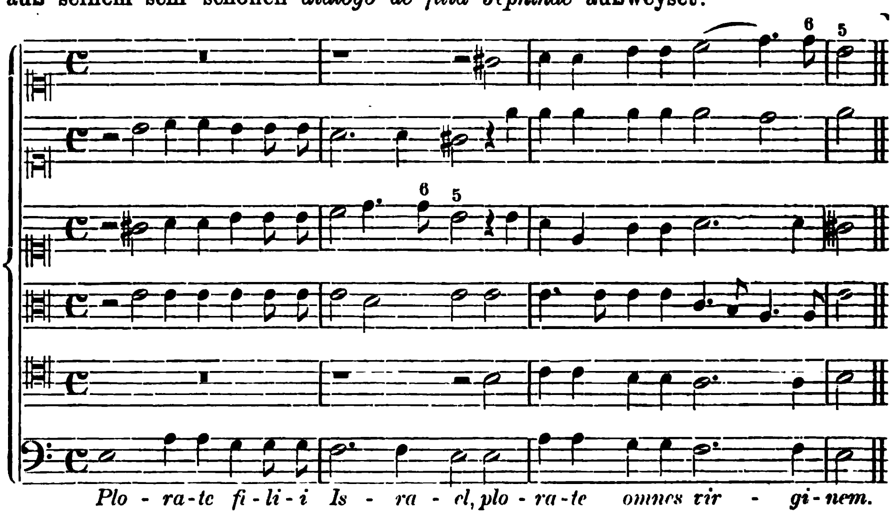


Agnus Dei.

und ferner in allen Stimmen:
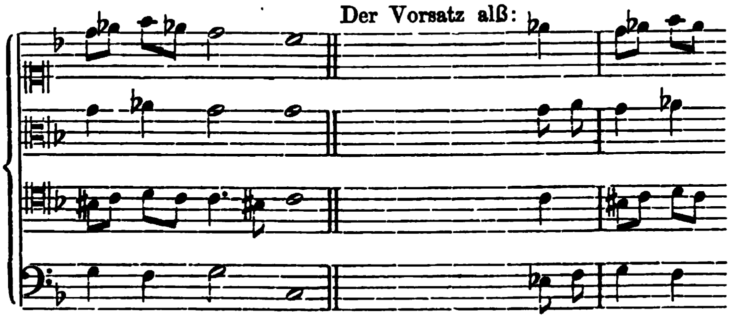


Ob hierinnen die *Sexta maior per modum Cadentiae 76* nicht *in quintam* falle, laß ich einen ieden verständigen urtheilen: Gleicher gestalt hat der vortreffliche uud berühmte Jacobus Carissimi (welcher von den meisten für einen *Principem Musicorum nostri seculi* gehalten wird) ihme die *licenz* genommen von der *sexta maiore in quintam* zu fallen, wie folgendes *exemplum* auß seinem sehr schönen *dialogo de filia Jephthae* außweyset:
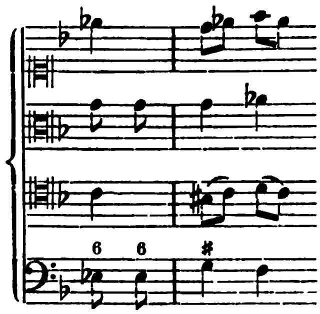


Und dergleichen *Exempla* könte ich von andern berühmten *Autoribus* mehr allhier anführen, so es die Zeit leiden wolte, aber dieses soll genug zu Beantwortung des 3. und 4ten Puncts seyn.

Der letzte und fünffte Satz wird darumb getadelt, dieweilen sich darinnen eine falsche und eine rechte *quinte* befindet, alß:

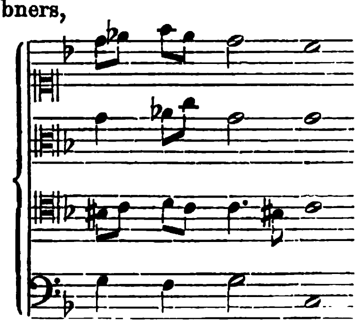


ist nicht mein, sondern ein *vitium typographicum*, sintemahlen eß, wie die *sexta* über dem *f* außweyset, also stehen soll:
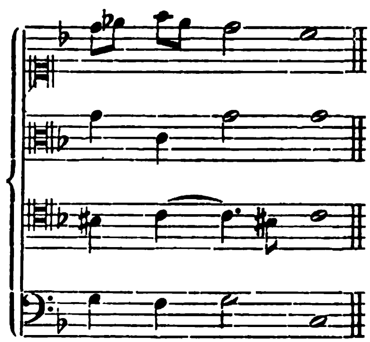


und dahero nicht zu beantworten.)

Betreffend nun die *falsam quintam*, wiewolen sie, wie oben gedacht, nach den *musicali*schen Reguln, wann selbige *stricte* sollen *observirt* werden, allhier nicht kan *pass*irt werden, So ists sie doch, *propter tot exempla illustrium autorum*, und zumahlen nach Ebners eigenem Gutduncken gar wol zu leyden: die andere aber *propter concursum omnium vocum* gar leichtlich, wie oben allbereit erwehnet worden, zu entschuldigen. Über dieses, so habe ich es auch *ad affectus movendos* also gesetzt, dann eß ia viel lieblicher und anmutiger lautet, alß des Ebners,



da der Alt über die maßen abgeschmack wegen des hohen Sprungs gesetzt ist: Und were meines Erachtens viel beßer gewesen, wann ers also gemacht hätte:
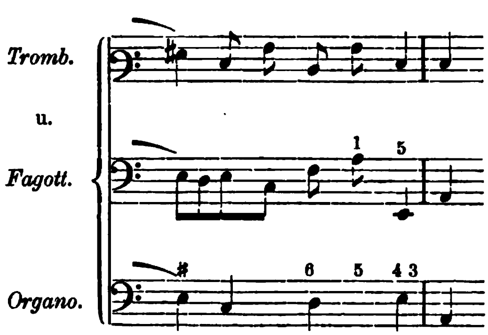


Wie sich dann diese *Cadenz* auf vielerley Weyse ändern und *corrigir*en ließe, aber gnug von diesem.

Ist also hiemit des Ebners *Judicium*, so er vielleicht solcher gestallt nicht von sich gegeben hätte, wann er were recht und mit Warheit berichtet worden, nach Genüge beantwortet, und meine *fundamenta*, worauf ich diese meine *Composition* gerichtet, klärlich angezeiget worden. Denen Herren *Doctoribus* gebe ich mit dem *Apelle* zur Antwort: *Ne sutor ultra crepidam*, und weyse sie hiemit auf ihre anderwertige *Praxin*. Mir ist in Warheit eben daß, wann mich solche *in hac arte* unachtbare *scioli* tadeln, alß wann sie mich lobten: Bin beynebenst versichert, daß verständige, Warheit-liebende Leute viel anders von meinen Sachen urtheylen, gestaltsam mir der Chursächs. Capellmeister auf mein ihme überschicktes *opus* also zugeschrieben: Deß Herrn *opera virtuosa* ist mir zu recht eingehändiget worden, hat mich sehr *delectirt*, der Herr fahre fort, noch ferner Gott und seiner Kirchen also zu dienen. Der vortreffliche Virtuos Jacobus Carissimi hat die von mir ihme vor ungefähr 4 Jahren durch Zillingern *Medic. doctorem* u. *Practicum* zu Preßburg *ad iudicandum* überschickte *Musica*lische Stücke, nicht alleine höchlich gerühmet, mit Vermelden, daß sie gar wol wert seyen, daß mann sie in den Druck befördere, sondern auch gewürdiget in der Kirchen bey *St. Apollinar* zu Rom zu *probi*ren, und aufzuführen, wie solches vorgemeldter Dr. Zillinger annoch bezeugen wird. Innngleichen sind mir nicht nur von *Componist*en, sondern auch von andern vornehmen Leuten, so *altioris Conditionis*, unterschiedliche *Encomia* über meine *musica*lische Sachen zugeschrieben worden, die alle hier beyzusetzen die Zeit nicht leyden wil. Im Gegentheil habe mein lebtage keinen Menschen weder gesehen noch gekannt, der Böddeckers *Composition* verlangt oder gelobt hätte, vielmehr aber hat sich das Widerspiel gefunden. Dann ich wil von dem *Judicio*, welches mein *Successor* zu Preßburg von seinem übel zusammengeflickten *Te Deum laudamus* gefället, anietzo nichts melden, sondern nur deß Herbsten zu Franckfurt sein Urtheil mit wenigem andeuten. Selbiger hat, als ich vergangenen Sommer drunten zu Franckfurt war, und ihme wegen des Urtheils, so er deß Stifftorganistens Vorgeben nach, über meine Sachen solle gestellet haben, zur Rede stellte,

nicht alleine mit hohem Bethewren mir zur Antwort gegeben (wie ich solches mit Paul Kellnern Hoffmusicanten und dann auch deme von ihme in handen habenden Brieffe darthun kan.) er wiße gar nichts davon, habe auch meine Stücke sein lebtage nie gesehen. Und daferre er ia etwas von sich gegeben, so habe ers doch unwißend gethan, und seye gewiß solches durch seinen Brudern Organisten daselbsten, heimlicher Weyse (so lauten seine Wort) *expracticirt* worden. (Ob dieses nicht ein unverantwortliches hochsträfliches böses Beginnen, stelle zu Ew. Fürstl. Durchl. hohem Bedenken). Sondern, sagte er, es nehme ihne sehr wunder, daß sich Böddecker unterstehe, von anderer Leute *compositionibus* zu *iudicir*en, sintemahlen er selbsten nichts könne noch verstehe. Er seye ia, fuhr er fort, vor diesem nur ein *Fagottist* zu Darmstatt gewesen, folgends hab er sich auf das *Clavier* gelegt, und auf demeselben daß ienige, was er etwan kann, nur *usu* erlernet, wie es dann seyn könne, daß mann ihne für einen *Componist*en halten und erkennen solle? Und ob er gleich etwas wenigs aufgesetzt, so seye es doch nur ein auf dem *Clavier* zusammen gesucht- und geflicktes Wesen *sine omni fundamento*, wie er solches mit einem Organisten zu Wormß, welcher auß seinem *Te Deum laudamus* unsägliche *vitia* solle zusammen gelesen haben, bezeugen wolle. Welcheß *Te Deum laudamus*, weilen eß deß Statt Organisten vornehmstes und größtes Stücke ist, ich mir vorgenommen zu *analysir*en und Ew. Fürstl. Durchl. *ex fundamentis Musicis* nur die gröbsten und fürnehmsten Fähler, die er in gemeldtem Stücke *ex ignorantia* gesetzt, unterthänigst vor die Augen zu stellen, und werden Ew. Fürstl. Durchl. darauß zu ersehen haben, welcher gestalten er mit Ungrund meine Sachen tadeln, hingegen aber die seinigen keines wegeß *defendir*en könne.
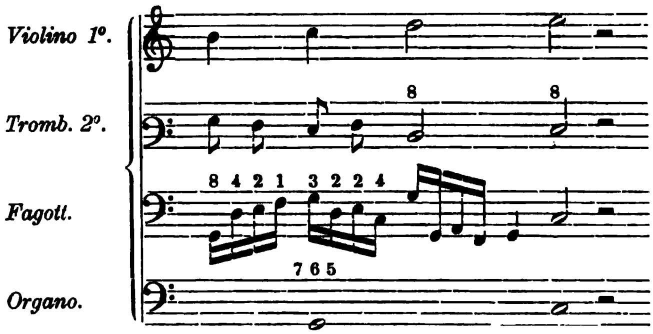
Betreffend nun erstlich die *sonatam*, die vorher gesetzt worden, bestehet selbige in 12 *Temporibus* oder 24 *Täct*en, und sind folgende grobe *vitia* darinnen:

1.
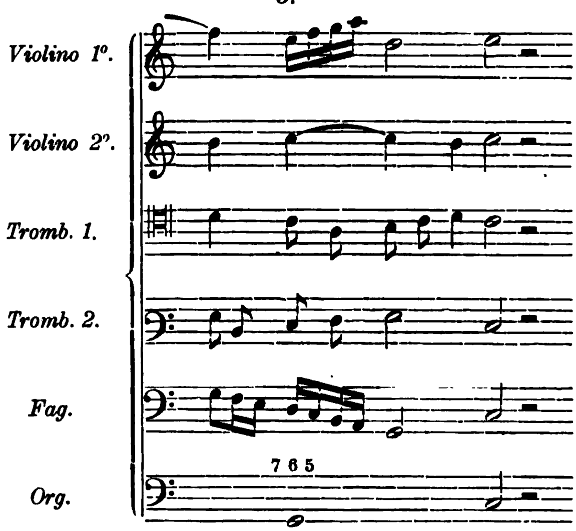


Hier sind zwo *perfectae Consonantiae* nacheinander gesetzt *contra Regulam*: *Duae vel plures Consonantiae perfectae eiusdem generis et proportionis, neque in gradibus neque in saltibus sese sequi possunt*: Und kan dieser Fähler mitnichten dadurch entschuldiget werden, daß der *Fagott* umb eine *Octav* tieffer springt alß der *Trombon*, dieweilen eß ein gleicher *Saltus descendens*, und nicht *Contrarius vel ascendens*.

2.

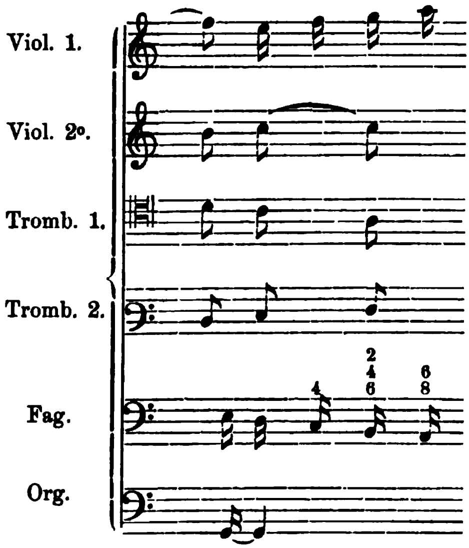


In dieser *Cadenz* wird abermahlen wieder die vorhergehende Regul *Duae vel plures Consonantiae perfectae etc.* hefftig *peccirt*, sintemahlen die zwo *decimae quintae* oder *Octaven immediate* sehr *vitiose* auf einander folgen. Über diß ist der *Fagott* wegen derer schändlichen *quarten* und *Secunden* dermaßen übel darzu *accomodirt*, daß eß auch einem Bawern in den Ohren wehe thäte, wann ers hören solte, davon aber außführlicher in diesem folgendem Satz

3.

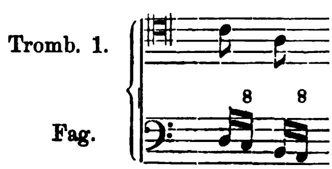


In diesem Satz stehet in dem ersten *Violin* die erste *Semiminima* in dem *F*, in dem andern *viol.* im ♮*b*, in dem *Tromb.* 1° im *d*, in *Tromb.* 2° stehet die andere *Fusa*, so *in proportione* zu der *Semiminima* zu rechnen, auch im *d*, im *Fagott* aber ist die letzte *Semifusa* im *e* gesetzt: das andere Viertel in dem ersten *violin* fängt mit einer *Semifusa* im *e* an. In dem andern *Violin* ist das *c* gesetzt, im ersten *Trombon* auch *c*, und fällt in das *a*, in dem andern *Trombon e*, und felt ins *f*, der *Fagott* aber fängt den andern *quadrantem tactus* mit dem *d* an, wird also dieser Satz, wann ich ihne recht auf einander *coäptire*, also stehen.
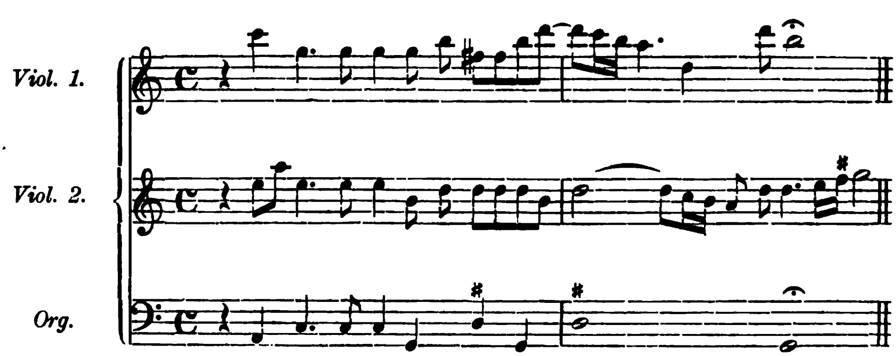


Und befinden sich in dem ersten *violin* zwo *decimae sextae* oder *Secund*en nacheinander gegen dem *Fagott*: in dem andern *violin* die *decima quarta*, so auch eine *dissonantia*: Im *Tromb.* 1° zwo *nonae*, im *Tromb. secundo* zwo *Secundae*, und also in allem 7 *perfectae dissonantiae*, oder wann ichs recht nennen soll 7 *Secund*en, welche, wann mann sie recht *exprimi*ren wil, eine solche *Harmoniam* geben, alß wann Hund und Katzen zusammen heulent. Hierauß erscheinet, daß Böddecker die *Regulas veterum pariter ac recentiorum de dissonantiis inter consonantias apte collocandis* entweder nicht gelesen oder aber nicht verstanden. *Consectarium est*, sagt Sethus Calvisius in seiner *Μελοποιΐα cap. 11, in integro tactu consonare debere, ex duabus minimis, primam, quae tactum in depressione inchoat: ex quatuor semiminimis etiam primam, quae est in depressione tactus, et tertiam, quae est in principio elevationis, vel contra: ex octo fusis impares quatuor, primam, tertiam, quintam et septimam: sex sedecim semifusis octo impares, ut 1. 3. 5. 7. 9. 11. 13. 15. Idque hanc ob causam, quod quaecunque intra Thesin et Arsin contentae sunt dissonantiae, consonae redduntur a vicinis, quibus stipantur consonantiis, ut Kircherus pulchre ex sententia omnium Practicorum ait, tom. 1. cap. 16. pag. 301. Musurg.* Franchinus und Ornitoparchus schreiben also: *Contingere potest, ut minima vel semiminima (et sic consequenter fusa et semifusa.) discordans, inter duas consonantias posita, concordantia fiat; (hoc enim pacto eius discordantia latet, nullam auribus inferens laesionem). Cavendum tamen est, ne duae vel plures dissonantiae simul iungantur vel immediate sese consequantur.*
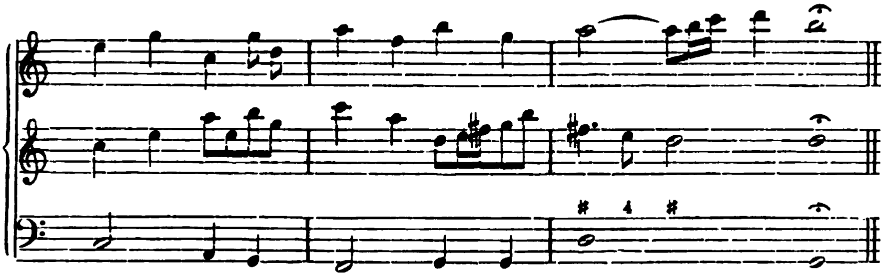
Daß vierdte *vitium* ist eben in diesem *tactu* begriffen, alß:



Denn es folgen abermahlen zwo *Octaven* auf einander *contra Regulam supra memoratam »duae vel plures etc.«* : und hilfft die eine *semifusa*, so zwischen dem *c* und *a* in dem *Fagott* stehet, gar nichts zur Entschuldigung, sintemahlen *consecutionis duarum perfectarum consonantiarum tanta vis est, ut neque pausis minoribus neque dissonantiis intervenientibus tolli possit. Neque enim pausa minima vel semiminima, multo minus fusa vel semifusa nec secunda inter duos unisonos media nec septima aut nona duabus octavis insertae efficere possunt, ut vel unisoni vel octavae sese sine vitio consequantur nec etiam quarta aut sexta, si in gradibus procedunt, etiamsi consonantiae sint, duas quintas tolerabiles efficiunt etc.* wie davon Zarlinus, Josquinus, Franchinus, Calvisius, Kircherus und andere *celebres. Theoretici* außführlich schreiben. Ornitoparchus sagt: *Minima nota vel pausa* (und also viel weniger eine *semifusa.*) *inter perfectas eiusdem speciei concordantias posita, vitium tollere non sufficit, propter parvum et quasi insensibilem eius sonum.*

Diß sind also die groben Haupt-*vitia*, so in dieser einigen *sinfonia* und nur in 12 *temporibus* begriffen, die geringen und zwar den *vitiosum transitum ex consonantiis perfectis ad imperfectas tam in gradibus quam motu vocum contrario*, wil anietzo, Weitläuffigkeit zu vermeyden, unangezeigter laßen, und daß Stücke selbsten vor die Hand nehmen. Erstlich ist *in genere* dieses zu merken, daß der Statt Organist mit seinen *Adhaerent*en unter andern auch dieses in meinem *opere* getadelt hat, daß ich *in pleno choro*, da alle Stimmen zusammen gehen, entweder die zwey *violin*en mit beyden *discänten* in der *Octav*, oder aber die andern *instrumenta* mit denen *vocal*-Stimmen *in unisono* gesetzt; (unerachtet daß ich solches *cum autoritate Valentini*, *Bertali*, *Rigatti*, *Rovettae*, *Monteverde* und anderer italiänischen *autorum* zu Verhütung der schändlichen *intervallorum*, welche die *Harmoniam* mehr verderben alß zieren, gethan.) Nun hat der Stiffts Organist in seinem *Te Deum laudamus* durchgehends die *instrumenta* mit denen *Vocal*-Stimmen entweder *in unisono* oder aber in der *Octav* gesetzt, und finden sich also, wann dieses ia zu tadeln (wie er mirs dann mit seiner Rotte getadelt) in dem einigen Stücke mehr alß viertzig solche *vitia*, so ich, wann es von nöthen, mit Grund darthun wil. Ferner ist meine *intention* gewesen, die großen *intervalla*, wie gemeldet worden, dadurch zu vermeyden: Böddecker aber hat sich bemühet an etlichen Orten die 2 *violin*en zu den übrigen Stimmen durch einen sonderbahren Gang zu *accompagni*ren, und hat folgende abschewliche *intervalla* und Sprünge gesetzt:
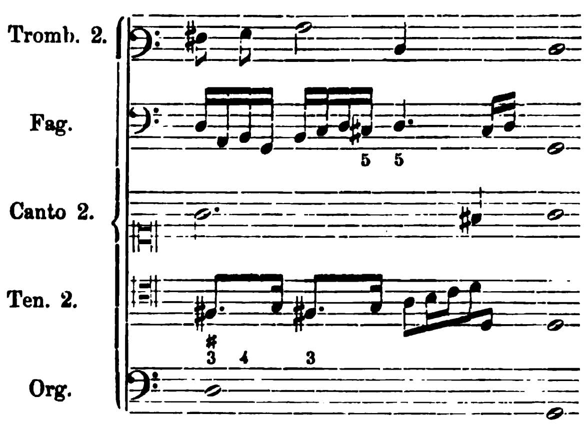




Man laße es alleine auf 2 *violin*en versuchen, so wird mann hören, waß dieses für ein schreckliche Liebligkeit seye, besonders da der *Tritonus* so *incongrue contra omnem Harmoniae svavitatem* hingesetzt worden. Diß ist mir ia ein schöner Gang oder *andamento*, wie Ebner denselben erfordert, *scilicet* es were ia beßer und anmuthiger gewesen, wann er diese 2 *violin*en hätte in der *octav* mit beyden *Discänt*en gesetzt. *Secum habitare debuit Momus et nosse quam sit illi curta suppellex.*

2. *In specie* und über die gemeldten *40 vitia* werden dem Statt Organisten folgende grobe *errores* außgestellt, so *per regulas* nicht zu *defendi*ren.

1.
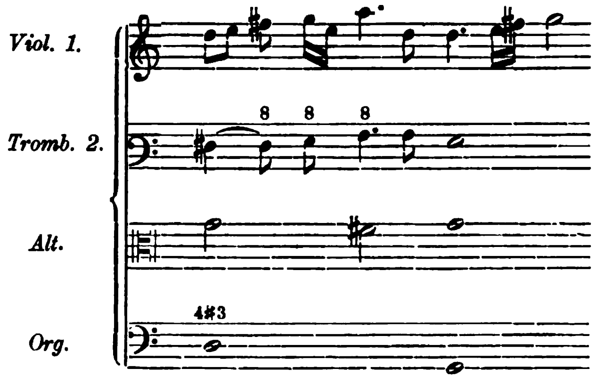


In dieser *Cadenz* ist erstlich in dem *Trombon* und *Tenor* gegen den *Discant* eine *nona* oder *secunda* alß eine *dissonantia ad thesin sive depressionem tactus extra syncopen* gesetzt, und ein *error*, so wol wieder das Gehör alß auch wieder die *Regul*, so oben bey dem dritten Fähler *de dissonantiis inter consonantias apte collocandis* eingeführet worden.

2. Folgen in dem *Fagott* gegen den *Trombon* und *Tenore secundo* zwo *quinten*, eine *Maior*, die andere *Minor* nacheinander, so in den alten *fundamentis* nicht *passir*lich. Zum dritten spüret mann hierauß, daß der Statt Organist auß keinem rechtschaffenen *Fundamento*, sondern nur (wie Herbst erwehnet) *ex usu* daß Schlagen ein wenig erlernet, *ratio*, dieweilen er den *General-Baß* nicht recht zu *signi*ren gewust: Dann der *Discant* hat
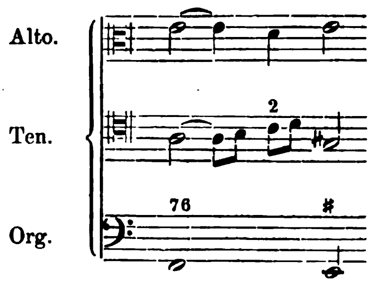
eine *quart* und *terz*, der *Tenor* eine *terz* und *quint*, über dem *General-Baß* aber stehet diese *Signatur* $3\overset{\#}{4}3$, so gantz *contra modum clausularum*.

2.

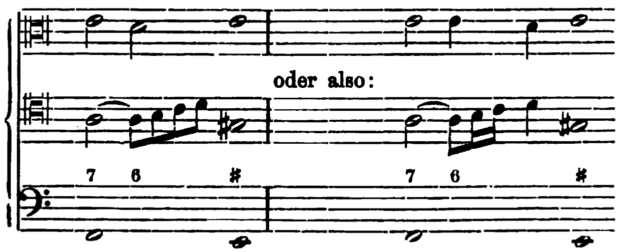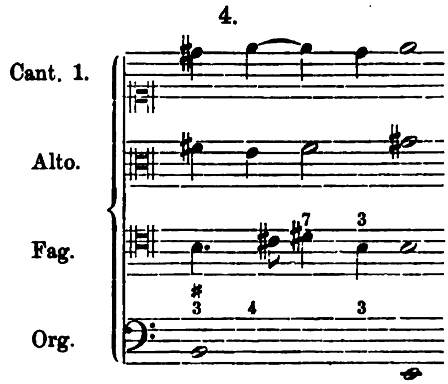


Allhier folgen erstlich, in dem ersten *violin* und andern *trombon* drey *octaven* auf einander (die *semifusa* so zwischen der dritten *interponirt* worden, stehet vor sich selbsten gegen denen andern Stimmen an keinem rechten Orth, ist auch nicht gnugsam dem Fähler zu *remedir*en, wie oben bey dem 4ten *errore* erwiesen worden.) *contra regulam, Duae vel plures Consonantiae perfectae eiusdem generis et proportionis neque in gradibus neque in saltibus sese sequi possunt*: und ist dieses *vitium* umb so viel desto größer zu achten, *quo simpliciores et perfectiores consonantiae sese sequuntur.* Zum andern ist abermahlen die *Cadenz* gantz nichts nutz, und ist eben wie die vorhergehende übel und wegen der *dissoni*renden *Secund* oder *nonae contra omnem modum formandi clausulas*, an denen die höchste Liebligkeit gelegen gesetzt. Ornitoparch.: *Omnis cantilena eo est svavior, quo clausulis formalibus abundantior. Vigilent igitur studiosi, ut in cantilenis suis formales clausulas quam sepissime ponant.* Dieses hat der Statt Organist gar nicht *observirt.*

3.
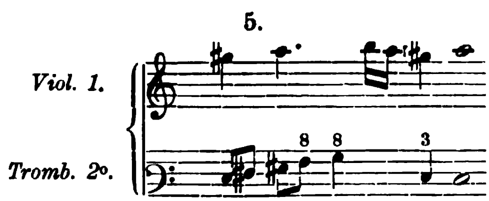


Dieses ist darumb nicht recht, weilen in den beyden Stimmen *d* und *c extra Syncopen* alß *secunda dissonans* zugleich gesetzt worden, solte derowegen nach dem *Fundament* also stehen:





Diese *Cadenz* ist wie die vorhergehenden gantz nichts nutz, und durch den *Tenor* also verderbt, daß es eine Schande: dann in deme *Cantus* 1. die *4tam* vermög der *Signatur* ob dem *General-Baß* außhelt, fällt der *Tenor* in die *Terz*, und verderbt das ienige, was *cantus primus* gut macht. Erscheinet abermahlen darauß, das der Stiffts Organist keine *formalem clausulam*, wil geschweigen waß anders und höheres machen könne.
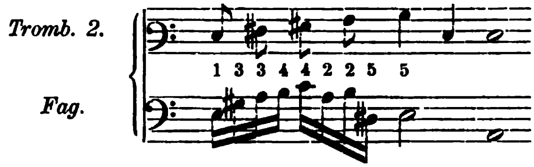


Dieses stehet in der mittern *Sinfonia* zu Ende, und sind zweyerley *errores* drinnen. Erstlich ist diß falsch, auch eine sehr merkliche *octav*, daß *violinum primum* auß dem *gis* ins *a ascendendo*; hingegen der andere *Trombon* gleicher gestalt vom *e* ins *a per fusas fis* und *gis* aufwärts gehet, und wird dieses in keinem *autore*, viel weniger in den *Regulis passirt*. Solte aber also stehen: *gis* *a* .
c *a*

2. Ist auch ein *peccatum contra Regulam Duae vel plures etc:* weilen daß *viol.* auß dem *a* ins *h pari passu* mit dem *Trombon* steiget und also zwo
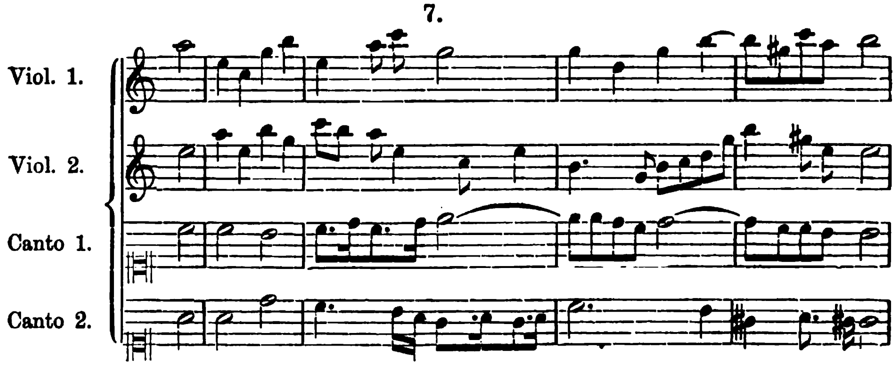
*Octav*en verursachen, denn der Punct hilfft gar nichts zur Sache, wie oben zum zweytenmahl erwehnet worden. *Minima nota vel pausa multo minus fusa vel semifusa inter duas consonantias perfectas posita vitium tollere non sufficit etc.*

6.

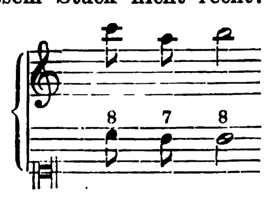


Dieses ist ebnermaßen in der letzten Cadenz der mittern *Sinfoniae* gesetzt. Waß nun für *vitia* in denen einigen 2 *Täct*en begriffen, zeigen die darüber gesetzten Zahlen. Ich meines theils habe die *autores* hin und wieder ziemlich durchgesehen, aber mein leben lang dergleichen Stümplerey und spielmännisches Wesen und Flickwerk nicht zu Gesichte bekommen; viel weniger ist es aber in denen *Regulis* zuläßlich, wie in vorhergehenden *erroribus* klärlich dargethan worden. Mich nimpt nur Wunder, daß ein solcher Mensch sagen dörffe, er könne *componir*en! Ja mich nimpt Wunder, daß er sich unterstehe andere *compositiones* zu tadeln und weiß doch selber gantz kein *Fundament!* Gestalltsam er nicht nur an mich, sondern auch an den vornehmen *Musicum* Vincent. Alberici ietziger Zeit churfürstl. sächs. Capellmeister sich gewaget und deßen Sachen gantz ohne Grund getadelt, auch sich vermeßentlich in ein Wett einlaßen wollen; und was des ruhmsichtigen Wesens mehr ist, wie bey Handen habendes Zettelein außweyset.
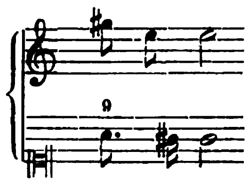
7.



In diesem Satz haben die zwey *Violin*en mehrmahlen einen solchen schönen Gang oder *andamento*, daß einem Lung und Leber auß dem Leib durch die Haut und Kleyder fallen möchte, wann er sie alleine nebenst dem *General-Baß* lange hören solte. Besonders aber stehet das erste *violin* gegen dem ersten *Discant* in diesem Stück nicht recht:
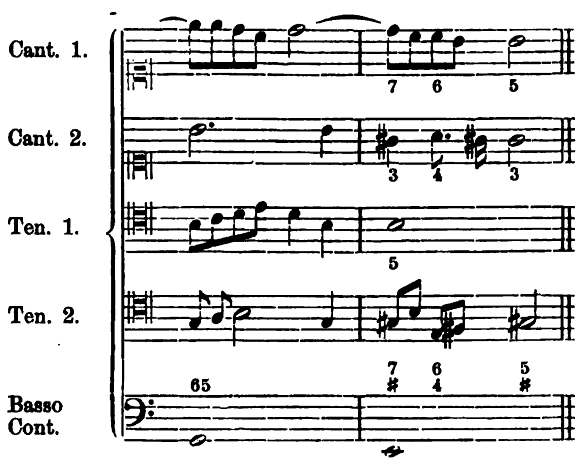


Wo wird mir Böddecker eine einige *autoritatem* (von den Reguln wil ich nichts sagen, denn dieselbigen weiß und verstehet er ohne daß nicht) zeigen, dadurch dieses möge billichet werden? Nirgends. Sind also unwiedersprechlich zwo *vitiosae octavae* mit einer übelklingenden *septima* verbittert, *secundum Regulas supra datas.* Daß ander *violin* aber kan sich ebenmäßig mit dem andern *Discant* nicht vergleichen, weylen sie beyde in einer *dissonanz ad Thesin conjungirt* werden, alß:
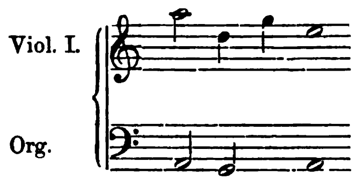


8.

Eben in dieser *Cadenz* befindet sich auch folgender Fähler, da der *Tenor primus* in dem *h* alß *quinta immobilis* sitzen bleibt, die andern Stimmen aber, besonders die *acutiores*, vermög derer, über dem *General-Baß* gesetzten *Signatur* $\frac{765}{\sharp 4 \sharp}$ *vari*ren, alß:
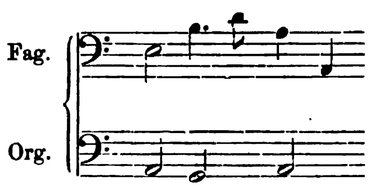


Allhier kan nicht vorbey gehen dieses zu melden, daß mir vergangenen Sommer Böddecker ein Zettelein zugeschickt, darauf 6 Stimmen von dieser *Cadenz*, auf der andern Seyten aber diese Wort stunden: Bitte den Herrn *Capell*meistern, die übrige 6 Stimmen ohne *pausen* zu dieser *Clausul* zu *accomodi*ren, wil mich gerne weyßen laßen, wird er dieses *praesti*ren, so wil ich ihne für meinen Meister erkennen etc. Wiewol nun solches wieder meine *reputation* war, so habe dennoch, damit ia die Strittigkeit möchte inest zu End gebracht, und meine *Scienz* desto kundbarer werden, ihme die übrigen Stimmen, wie er sie begehret hat, in einer halben Stund aufgesetzt, und wieder nach Hause geschickt, auch darbey erinnern laßen, er solle sich nun zu Ruhe geben, weil er ia sehe, daß ich, vermög seiner eignen Worte, sein Meister seye. Wie er ihme nun dieses gantz nicht eingebildet, sondern vor

unmöglich gehalten, daß mann die übrigen 6 Stimmen auf solche Weyse darzu *accommodi*ren könte, alß hat er, nach langem Bedenken, (damit er den Spott ableinen und ferner sein böses Beginnen wieder mich *continui*ren könte) diese zwey Stücke daran zu tadeln sich bemühet, alß
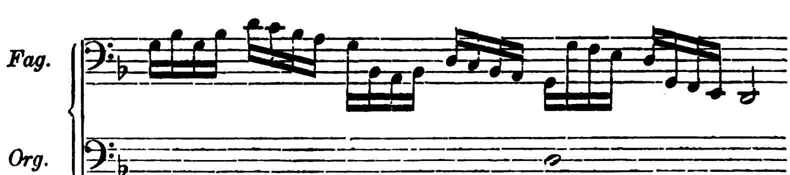


hierinnen, sagte er, seye erstlich in dem *violin* gar zu ein großes *Intervallum* vom *a* ins *d.* Zum andern eine verborgene *Quinta.* Auf das erste habe geantwortet, daß es gar nichts seltzams von einer *quint* oder auch *sext* zur andern, auch nur in einer oder zweyen Stimmen, wil geschweigen in vielen, zu gehen, wie solches unterschiedliche *Exempla* außweysen, auch ein ieder Verständiger, wann er anders Menschen Ohren hat, bekennen muß, daß dieses *Intervallum* nicht nur lieblich und anmuthig, sondern auch sehr *apposite* gesetzt worden. Daß andere wird mit dieser *Regul* gut geheyßen und für recht erkennt: *Consonantiae perfectae non eiusdem generis vel proportionis sese sequi possunt, si altera procedat gradibus, altera vero saltu, ut eo facilius ex minori consonantia perfecta ad maiorem et contra ex maiori ad minorem transire possimus.* Calvis. Franchin. Zarlin. *et* Kircherus *Tom. 1 lib. 5. Cap. 11. pag. 273. Musurg.*
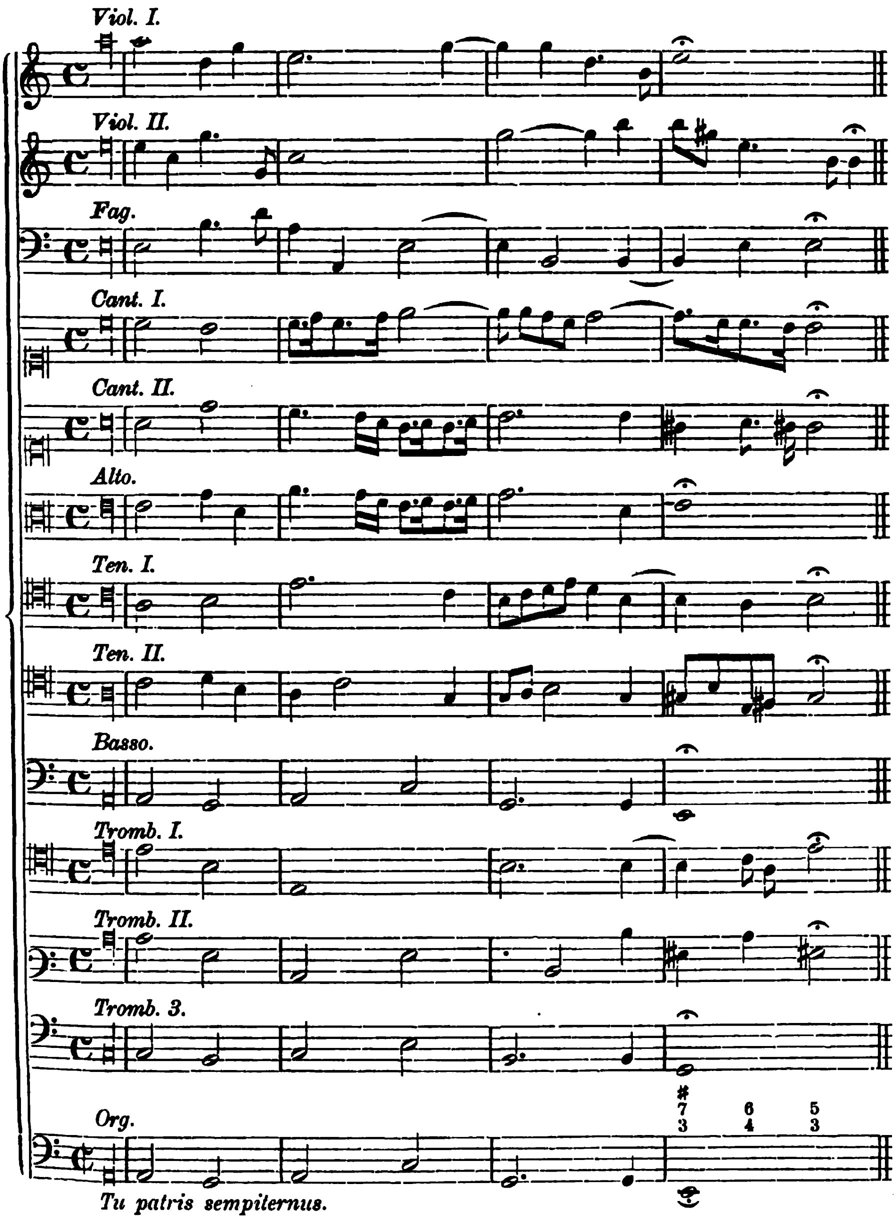
Daß andere Stück, so er ohne Grund tadeln wollen, ist dieses:



Da, sagte er, seye der *Fagott* gar zu hoch in das *d* wieder deß *Instruments* Natur gesetzt, und bewiese es mit den Sonaten *Fagotto solo,* Giov. Ant. Bertoli; aber mit Ungrund, dann die gantze *musica*lische Welt muß mir beyfallen, daß mann dieses auf einem kleinen *Fagott* haben könne, und haben so wol andere vornehme italiänische *autores* den *Fagott* nicht nur in das *d*, sondern auch darüber ins ē gesetzt (so ich, wann dieses *Scriptum* nicht allzulang würde, beweisen könte.) Alß auch dieser Bertoli, auf den er sich beziehet, und stehet in seiner *Sonata settima* zu Ende dieses:

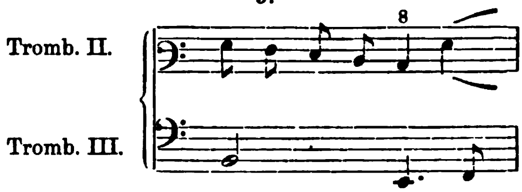


Hier heyßet es abermahlen: *Momum oportet esse memorem.* Helff was helffen kan, wann mann mit der Warheit nicht fortkommen kan, so wil mann mit Falschheit hindurch. Damit mann aber sehen möge, wie ich die übrigen 6 Stimmen zu den seinigen übelgesetzten *accompagn*irt und also die Meisterschafft erhalten, so habe sie allhier beyfügen wollen.
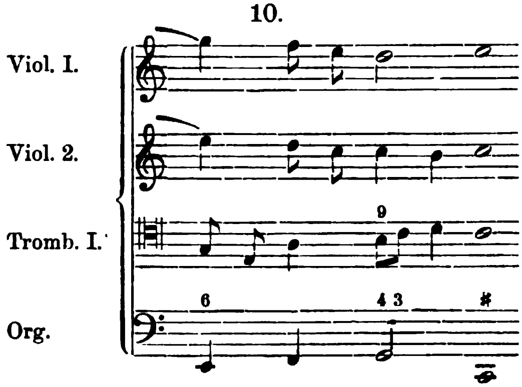


Hier siehet mann, wie ich ihme seine übel gesetzte Stimmen *corrigirt*, und die übrigen sehr *apposite* darzu *accomodirt*. Es mag drüber *iudiciren* wer da wil: Wird iemand darinnen einen einigen Fähler *contra Regulas* finden, so wil alle meine *scienz* gerne verlohren haben, und von iedermann für einen *Ignoranten* gehalten werden; aber das wird nicht geschehen.

9.
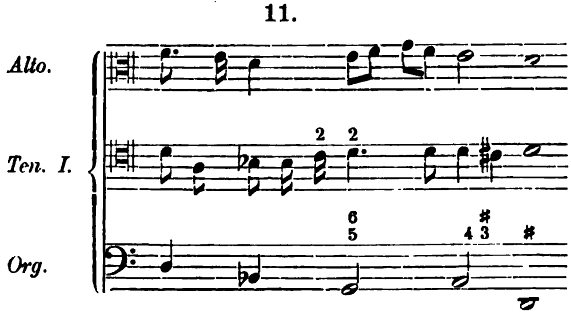


In diesem Satz hat der Statt Organist zwo nicht gar sehr verborgene, sondern zimlich merckliche *octaven*, *ratio*, dieweilen sie *eiusdem generis*, *in eodem motu*, *videl. descendente*.

10.
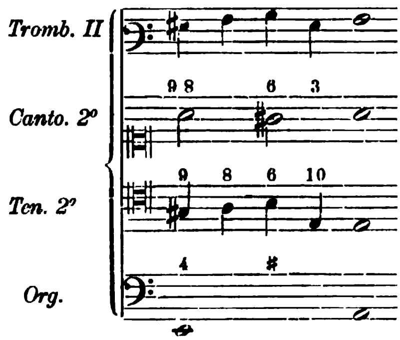


Diese *Cadenz* kan wegen der *nona*, so in dem *Tromb. 1°* gegen *2. violin extra syncopem* gesetzt worden, nicht *passirt* werden, sintenmahlen *in omnibus cadentiis formalibus* also zu gehen verbotten.

11.
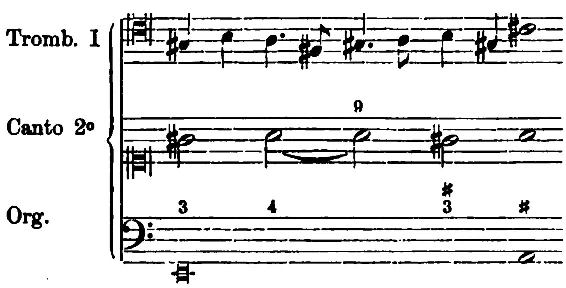


Hier sind abermahlen 2 *Secunden* sehr übel und *contra modum* nacheinander gesetzt.

12.



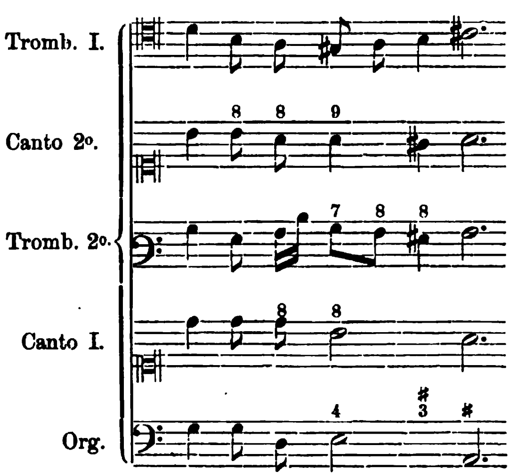
Dieses kan gar nicht *passirt* werden, *ratio*, dieweilen der andere *Tromb.* und *Ten.* mit der *Signatur* über dem *General Baß* nicht *correspondiren*, zumahlen weilen auch der *Captus secundus* in der *nona* alß einer *dissonanz* davor stehet, so gantz *contra modum clausularum iuxta sententiam probatissimorum autorum.*

13.
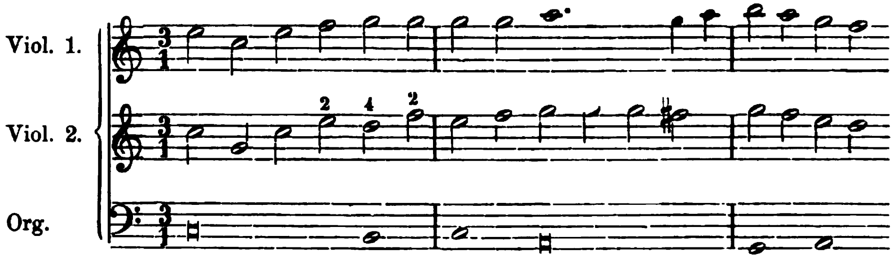


Diese *Cadenz* ist der vorhergehenden gleich, und dahero nicht recht.

14.



Wie erbärmlich diese *clausula formirt* worden, zeigen die darüber gesetzte Zahlen. Also sind auch alle *Cadenz*en in dem gantzen Stücke beschaffen, und kan ich mit Grund bezeugen, das nicht eine einige recht seye, da die Stimmen zusammen gehen, wie soll dann die *Harmonia* gut und lieblich seyn?



In diesem *Exempel* setzt der Statt Organist ohne Unterschied, wie eß ihme eingefallen, etliche hochverbottene *dissonantias* und *Secund*en nacheinander, welche einen solchen abschewlichen *effect* von sich geben, daß einer ehe eine gantze Meil Wegs baarfuß in dem Schnee lauffen solte, alß dieselbe nur eine Viertelstund anhören; und gleichwol meldet er, sie klingen ihme in seinem Kopffe so wol, daß er sie den gantzen Tag neben einem Mäßlein Weins anhören möchte. Ist derohalben sein Kopff viel anders beschaffen als der meinige.

Diß sind also die *vitia* und *errores*, welche in dem einigen *Te deum laudamus* zu finden, und wird sie Böddecker nimmermehr und auf keinerley Weyse, wann ihme gleich die gantze *musical*ische Welt beystünde, *defendir*en können; sintemahlen sie denen *Fundamental* Reguln schnurstracks zu wieder, wie klärlich und ausführlich von mir erwiesen worden: Und fällt hierdurch der *musical*ische *discurs*, den Ew. Fürstl. Durchl. er beygelegt, in Brunnen. Ja mann siehet, wie so gar übel er daran seye, daß er ihme einbilde, er verstehe die *composition* so wol und wolle dannenhero selbige von der *confusion* erretten, da doch sein gantzes Stücke nichts alß eine *pur* lautere *confusion* und Verderbung der werthen Kunst, ja eine *summam ignorantiam* außweyset. Besonders wann ich die *emphasin verborum* betrachten wil: darinnen stößet er so gröblich an, daß ein *auditor* mehr zu einem lachen alß irgend zu einer *devotion* beweget wird, wie auß der ienigen *composition*, die er über die Wort, *te ergo quaesumus famulis tuis subveni* gesetzt, zu ersehen. Dann wie diese Worte an sich selbsten ein Gebett undt kläglich oder *devote* fürzubringen, so hat er eß umbgekehrt und darauß einen lustigen Tanz gemacht. Kömpt mir eben vor, alß wie iener Organist zu Oedenburg in Ungarn, welcher eben so viel lateinisch verstunde, alß der Böddecker: Selbiger hat das Vater unser mit Heerpaucken, Trompeten und Stücken oder Carthaunen *componirt.* Daß mag mir ia eine schöne *emphasis verborum* seyn! Wann der Statt Organist mehrere Zeit in den Schulen zugebracht hätte, so könte er villeicht auch ein und andere *emphasin* in Acht nehmen, und würde sich lang bedencken, ehe er einem die Schulen so verächtlich und verkleinerlich vorwürffe.

Ich wende mich nunmehr wiederumb zu dem *Memorial*, welches Ew. Fürstl. Durchl. er auf meine Anklag überreichet und komme auf den vierdten Puncten. In demeselbigen gibt er mir die Schuld, ich hätte ihne schimpff-

hönisch und ehrnverletzlich *tractirt* und bey seinen Ehren *provocirt*, und berufft sich auf die Beylage meiner zweyen an ihne abgegebenen Brieffe oder Schreiben *sub numero* 2. 3, wil also die Schuld auf mich *transferiren*. Daß aber deme nicht also, werden Ew. Fürstl. Durchl. zweifelsohne auß gemeldten beyden Beylagen und dann auch auß meiner anfangs in diesem *scripto* gethanen *relation* nach Genüge ersehen haben. Dann ich in dem ersten Brieffe ihme *pro primo* zu Gemüthe geführt, wie so gar er wieder die christliche Liebe handele, daß er mich allenthalben so schändlich verunglimpffe; *pro secundo*, weilen er meine *compositiones* so hoch getadelt, so habe nur diese *quaestionem* movirt, ob er dergestalt in der *composition fundirt* seye, daß er meine Sachen mit Fueg tadeln könne, und habe ihme zu dem Ende etliche grobe *vitia* auß seinem *Te Deum laudamus* außgesetzt und überschickt, mit Vermelden, daß, wo er dieselben *per regulas* nicht werde *defendiren* können, ich ihme gantz untüchtig halten wolle, von anderer Leute Sachen zu *iudiciren*. Nun hat er nicht können *defendiren*, so bleibet die *Hypothesis* fest, daß ich ihne, nemlich *ad iudicandum* untüchtig halte: *Pro tertio*, habe auch diese Bedrohung hinzu gesetzt, daß woferrn er nicht nachlaßen werde, dergleichen ehrnrührige Urtheil von mir außzusprengen, meine Untergebene wieder mich zu verhetzen und mich in meinem Ampte zu *turbiren*, so wolle ich Gelegenheit nehmen, bey Ew. Fürstl. Durchl. deßenthalben unterthänigst einzukommen und ihme also daß Maul zu stopffen. Diß ist ia nicht *provocirt*, noch an seinen Ehren verletzt.

In dem andern Brieffe habe ihme durch Paul Kellern also antworten laßen, wie ers in seinem Schreiben an ihne Kellern verdient. Dann waß hat Böddecker für Ursache gehabt, solche Sachen an gedachten Kellern zu schreiben und mir für zu werffen 1°. Ich lauffe gleich hin, einen zu verklagen. 2. Ich rede die Unwarheit, daß ich ihme das Maul gestopfft und in der *Composition* übermahnt, da doch seine eigne Handschrifft, wie oben berichtet worden, deßen ein Zeuge ist. 3. Ich seye ein newer *Capellist*. 4. Ich mache zwar meine Sachen *ex tempore*, aber nichts nutz (darbey er auch ein verächtliches *dicterium* anziehet) und dann 5. mir so unverschämter, vermeßentlicher Weyse ein *duellum musicum* zuzumuthen, auch deßentwegen ein Cartell zuzuschicken? Keine. Sind also dieses *merae iniuriae gravi poena dignae*. Daß er aber sich wegen des Worts (Capellist) entschuldigen wil, das er nemlich mich dadurch nicht geschmähet, sintemahlen ich selbsten den *Titulum pro honorabili officii nomine allegirt*, thut er und derienige, so ihme den Einschlag gegeben, gar Unrecht; dann ein anderes ist ein Capellist und ein andereß ein newer Capellist. Er hat mich nicht *simpliciter* einen Capellisten genennet, sondern einen newen Capellisten, und daß *ex contemptu*, wie deßen anfangs auch gedacht worden, dieweilen ich nemlich vorhin bey keiner Capell, sondern bey einer Statt gedienet. Darauf habe ihme antworten laßen, daß eß eben nicht an deme gelegen, wann einer irgend bey einer Capellen ein paar Jahr, (wie er nach Außsage deß Herbsten zue Darmstatt für einen *adjuvanten* und *Fagottisten*) gedienet, sondern wann einer etwaß rechtschaffeneß erlernet, und etwaß rechtschaffenes *praestiren* kan. Über dieses, wann er ia so vortreffliche *qualitäten* hätte, so würde ia nicht so lange hin und wieder für einen Statt Organisten gedienet haben, sondern es hätte vielleicht schon längsten ihne irgend ein vornehmer hoher Potentat für einen Capellmeister angenommen. Daß er ferner sich *excusirt*, er habe mir nichts leyds gethan, vielmehr aber seye er von mir *iniurirt*

worden, hat allhier keinen Platz. Dann, ist dann daß kein leyd, sinnd dann daß keine *iniurien*, derer ich anfangs Meldung gethan? Daß er nemlich ohne einig gegebene Ursach auß pur lauterm Eyfer, Haß und Neyd, daß ihme die Capellmeisters Stelle entzogen und mir anvertrawet worden, auß meinem *opere* etliche *Clausuln*, die wieder die *Regulas* zu seyn schienen, außgesetzt, dieselben mit einem falschen und unwarhafften Bericht an andere Orte *ad iudicandum* verschickt, die *sinistra iudicia* zu meiner Verachtung allhier allenthalben außgebreitet, mit Vorgeben, daß meine *Compositiones* werth weren, daß mann sie an den Pranger stellen und mit Ruthen außhawen solte. Dadurch dann zwischen mir und denen *Musicant*en, wie der Außgang klärlich bezeuget hat, allerley Mißverstände, Zanck und Unwillen erwachßen, die schuldige Pflicht von den meisten wenig in Acht genommen, auch die Dienste dergestalt versehen worden, daß es wol hätte beßer seyn können: und waß sonsten des unverantworlichen von diesem unruhigen Statt Organisten angestifteten Wesens mehr ist, wie außführlich in diesem *Scripto* hin und wieder zu lesen.

Wann dann durchlauchtigster Hertzog, gnädigster Fürst und Herr, dieses alles *primario* und vornehmlich wieder Ew. Fürstl. Durchl. hohe *Autorität*, alß welche mich, nachdeme sie mich zuvor in meinen *qualität*en tüchtig befunden, zu diesem *officio* gnädigst beruffen und *confirmir*et, lauffet:

So gelebe der tröstlichen Hoffnung, Ew. Fürstl. Durchl. werden zuforderst Dero Hohe *Autorität* und dann auch daß mir anvertrawte Capell Meister Ampt gnädigst *manuten*iren und schützen: Und weilen ia auß allen vorerzehlten *actionibus* des Stiffts Organisten nichts anders folget, alß daß er daßienige, waß Ew. Fürstl. Durchl. gut heißen, umbstoßen und für Unrecht erkennen wil, indeme er fürgibt, daß Ew. Fürstl. Durchl. einen solchen Capell Meister angenommen, der darzu nicht tüchtig, der auch die *Regulas Musicas* nicht verstehe, und solches sogar auch an andere Orte gelangen laßen: Alß führe solches Ew. Fürstl. Durchl. in tiefster Demuth zu Gemüthe, und bitte gantz unterthänig, dieselbe geruhen solches wol zu bedencken und zu erwegen.

Bin ich nicht tüchtig oder habe Ew. Fürstl. Durchl. ich die Zeit hero mit meinen *Compositionibus* nicht nach Belieben *contenti*rt, so wollen Sie gegen mir handeln und verfahren nach Deroselben hohen Gefallen;

Bin ich aber tüchtig (wie ich dann ohne Ruhm zu melden so wol nach hoher und vernünfftiger Leute Urtheil, alß auch vermög der bißhero geführten offentlichen *Praxi* tüchtig bin, auch solches *ex ipsa Theoria* gegen iedermann, so es vonnöthen, mit unwiedersprechlichen *Fundamentis* beweysen wil.) So bitte nochmahlen unterthänigst, Ew. Fürstl. Durchl. geruhen gnädigst mir Ruhe zu verschaffen, und diesen unruhigen Statt Organisten wegen derer ohn Ursach wieder mich außgestoßenen *Calumni*en mit scharffer und ernstlicher Straffe zu belegen. Solches werde umb Ew. Fürstl. Durchl. mit unterthänigsten willigsten Diensten und Fleiß zu verdienen mir eußerstes angelegen sein laßen. Ew. Fürstl. Durchl. hiemit in deß Allerhöchsten Schutz, mich aber in Dero hohe, langwierige Genad demütigst empfehlend

Ew. Fürstl. Durchl.

unterthänigster
Samuel Capricornus
Capellmeister.
m. p.

Additional Accompaniments to Handel's "Acis".

by

N. Kilburn.

(Bishop Auckland.)

In England, where Handel's works are most frequently performed, there are broadly speaking with regard to "additional accompaniments" two parties, who may be called the one the practical and the other the purist party. The former are ready to adopt various methods for giving a modern representation of this old music; the latter would adhere precisely to the old scores, with the proviso only that in addition to what is there written out, an accompanist is to play a considerable part, not well-defined in quantity or quality, by filling-in upon a keyed instrument mostly an organ. I do not propose to enter here upon a discussion of that matter, except to say that there are the following points of difficulty to be considered by anyone undertaking to perform Handel's music at the present day: —

(a) The organ of to-day is a far larger and deeper-toned instrument than that of Handel's time;

(b) Where a harpsichord may have been formerly used, a pianoforte, which is a very different instrument in sound, has now to be used;

(c) Handel's own indications for a "filling-in" are meagre and in many cases obviously only given in part;

(d) Formerly there was in the orchestra playing in unison a large number of double-reed instruments, which are not now found in anything like the same quantity, nor indeed with the same quality;

(e) Men-altos took the 2nd part then, but now this is done by female choristers;

(f) The choruses were very much smaller then in proportion to the orchestra than they now are;

(g) The individual capacity and volume of voice in chorus singers may have been different then to what it is now;

(h) An audience of 200 years ago had in all probability different "ears" and musical feelings to those which we possess at the present day.

The object of this paper is to indicate the exact differences between Handel's original score "Acis and Galatea" and the versions (i. e. "additional accompaniments") prepared afterwards respectively by Mozart and Mendelssohn. This Serenata was written at Cannons about 1720, and the score from which I quote is that of the English Handel Society, edited by Sterndale Bennett (parts by Novello and Co). Mozart, to meet the requirements of Van Swieten's oratorio concerts at the Vienna Hofbibliothek, added wind parts, in 1788; the published score and parts are those in general use. Mendelssohn re-scored the work for the concerts of the Berlin Singakademie in 1828; a MS. score of this, by an English copyist, is in the possession of Messrs. Novello and Co., together with printed string parts and MS. wind, but until a recent performance by myself on 13th March, 1901, the edition had for a long time been in this country in complete abeyance. There are again MS. parts to be had, of still further additions made by Costa. The following notes will not take account of the last-named, but will compare in detail the original Handel, the Mozart, and the Mendelssohn versions.
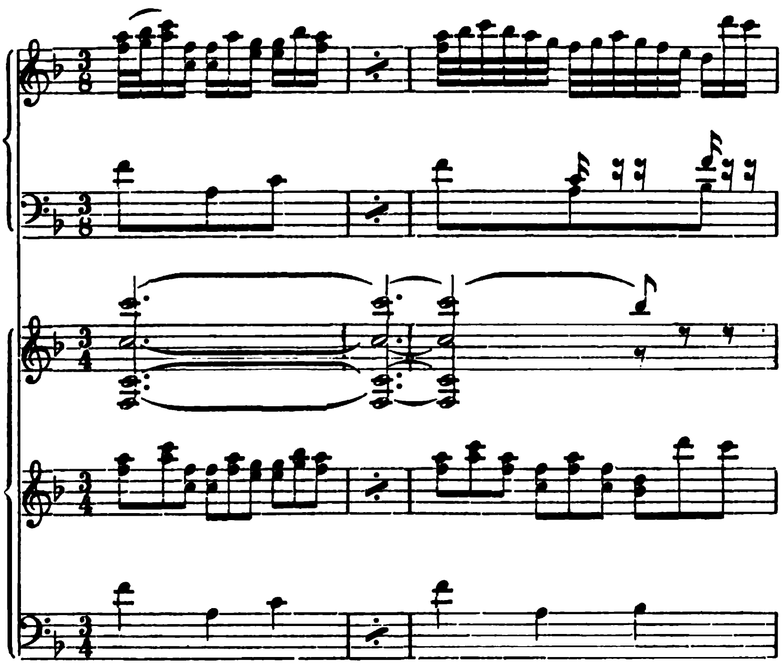
1. — **Overture or Sinfonia.** — Handel's original Score is for 2 Oboes, which play an important part, and Strings without Violas. — Mozart added Violas, 2 Clarinets, 2 Bassoons, and 2 Horns; giving to the Clarinets the rapid passages in 3^{rds}, which Handel gives to the Oboes. — Mendelssohn further added 2 Flutes, 2 Trumpets, and Timpani; and he gives these same rapid passages in part to the Violins, and generally speaking quite alters Mozart's arrangement.
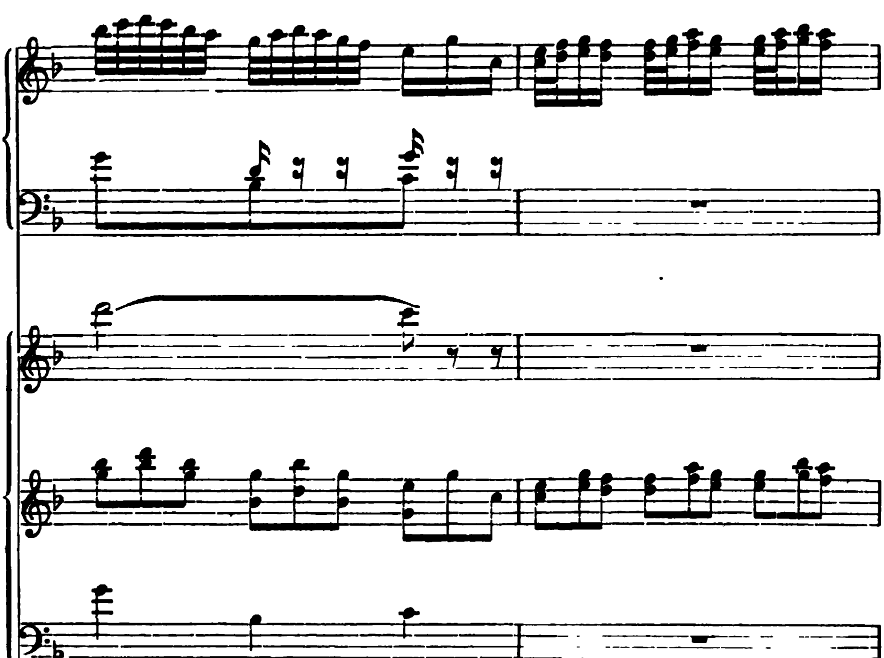
2. — **Chorus.** — "Oh the pleasures." — Handel again has 2 Oboes and Strings, without Violas. — Mozart added Violas, 1 Flute, 2 Clarinets, 2 Bassoons and 2 Horns, and retains the Oboes. — Mendelssohn's score is for 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Horns, and full Strings.
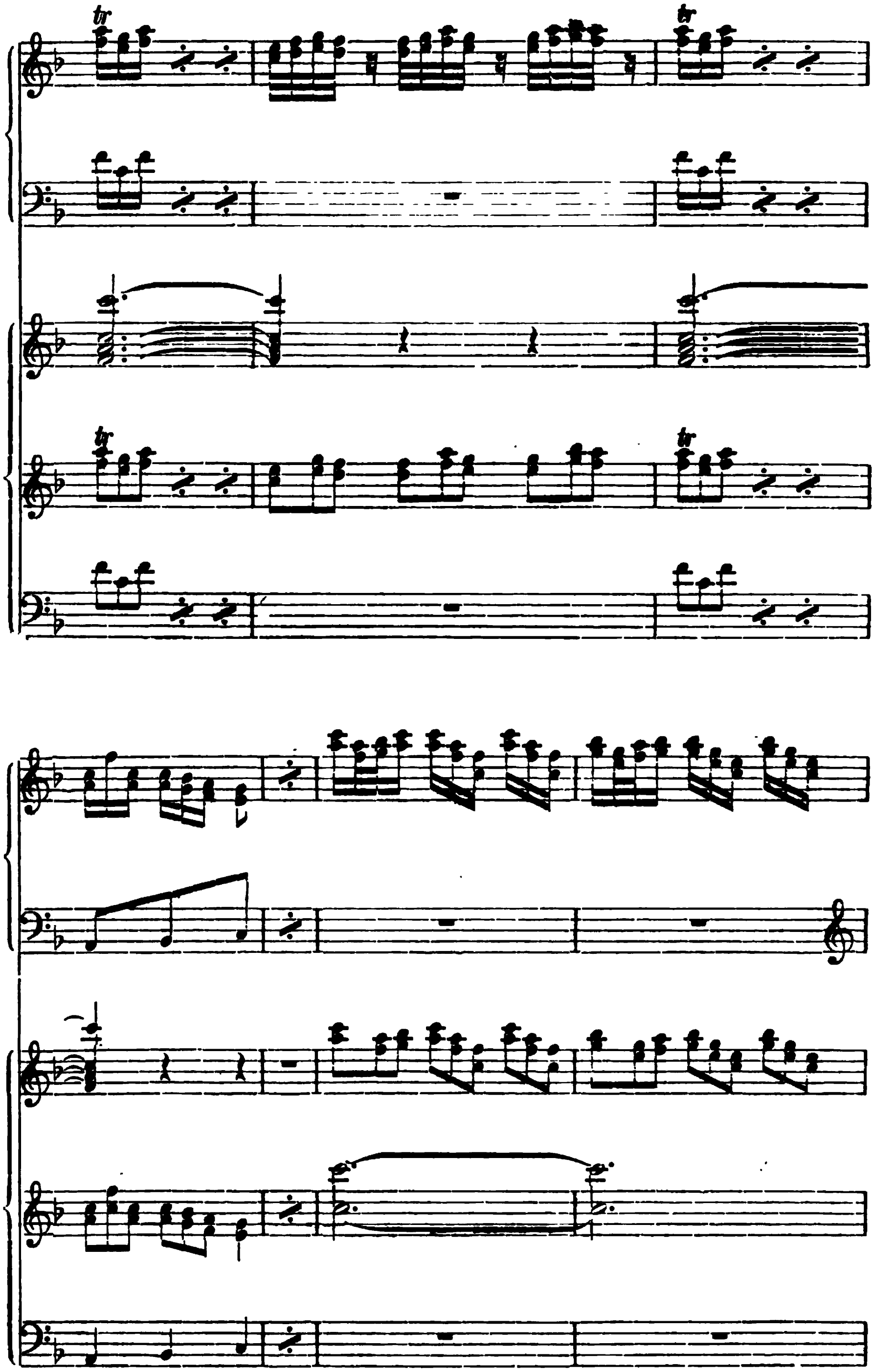
4. — **Soprano Air.** — "Hush ye pretty warbling Choir." — Handel. 1 Flauto Piccolo and Strings, without Violas. His time-signature is $^9/_{16}$ for the Piccolo and Violins, and $^3/_8$ for the Voice and Bassi. — Mozart adds Violas, and employs a Flute in place of the Piccolo. His time-signature is $^3/_8$ $^9/_{16}$ for all the Instruments. — Mendelssohn's score is for 2 Flutes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, and Strings. He changes the time-signature to $^3/_4$, making the necessary alteration of notes. He also alters the figuration of Handel's accompaniment considerably, making in fact changes which do not come under the head of additional accompaniments in the usual sense at all. — The musical illustration is the commencement of the Air: —
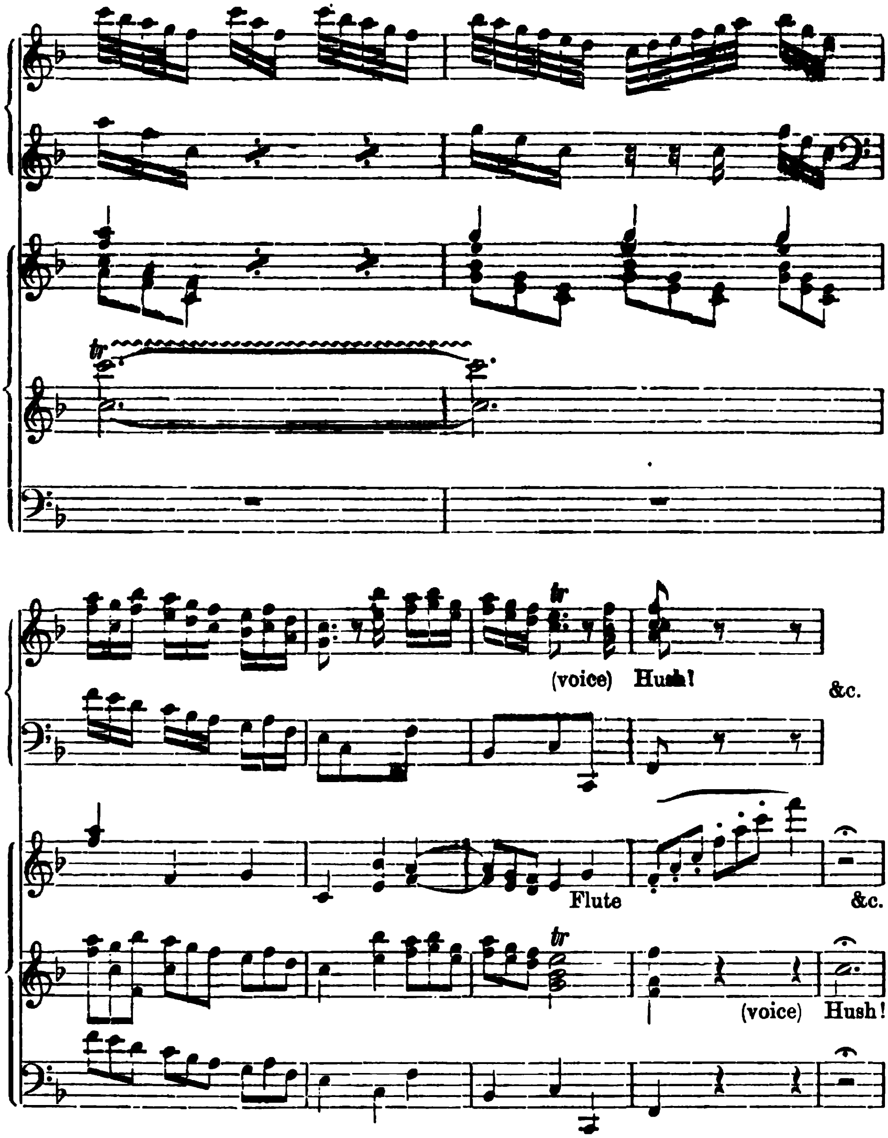
Handel.

Mendelssohn.






tr
tr
tr
tr



5. — **Tenor Air.** — "Where shall I seek". — Handel. 1 Oboe, and Strings without Violas. — Mozart. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons which have interesting parts and Full Strings. — Mendelssohn. The same Score as Handel's, with Violas added.

7. — **Tenor Air.** — "Shepherd, what art thou pursuing." — Handel. 1st & 2nd Violins playing the same part and Bass. Harpsichord is no doubt implied. — Mozart. 2 Bassoons, whose parts are somewhat in-
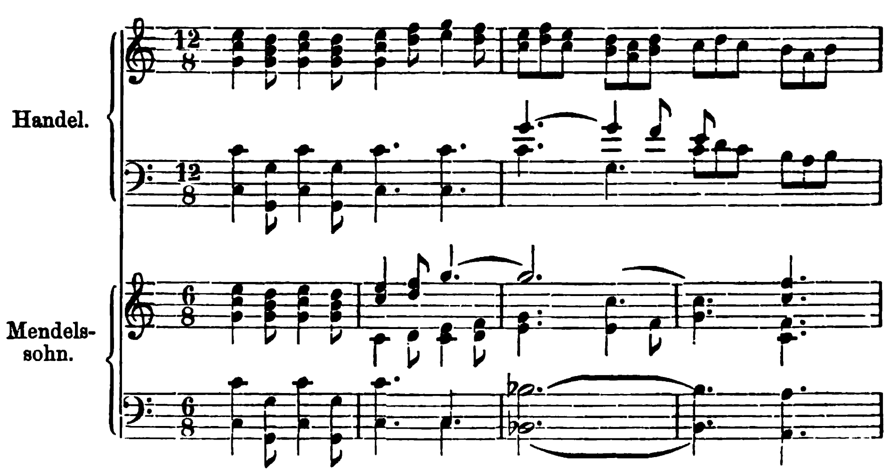
dependent, and Full Strings. — Mendelssohn. Full Strings only, the part for the 2^{nd} Violins being (unlike Handel's) different from the 1^{st} Violins.
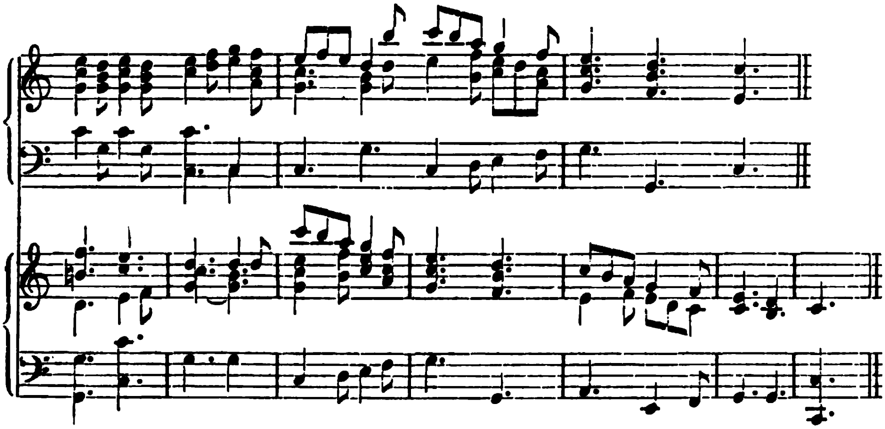
9. — **Tenor Air.** — "Love in her Eyes." — Handel. 1 Oboe, and Strings, without Violas. — Mozart. 1 Flute, 2 Clarinets, 2 Bassoons, and Strings with Violas. — Mendelssohn. 1 Oboe, 2 Clarinets, 2 Bassoons, and Strings without Violas. He uses Handel's String parts without alteration, but the treatment of the Wind differs from both Handel and Mozart. It is note-worthy that Mendelssohn does not adopt Mozart's addition of Violas, also that he omits the 2^{nd} part of the air, and of course there is no Da Capo.

11. — **Soprano Air.** — "As when the Dove." — Handel. 1 Oboe and Strings without Violas. — Mozart. 1 Clarinet, 1 Bassoon, and Full Strings. — Mendelssohn, Same Score as Mozart, save that (as in Handel's Score) he does not employ Violas.

12. — **Duett.** — "Happy we". — Handel. 2 Oboes and Strings without Violas. — Mozart. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani, and Full Strings. The treatment of both Strings and Wind is essentially altered, and the original time-signature of $^{12}/_{8}$ is altered to $^{6}/_{8}$. — Mendelssohn also makes the Duet run on into the Chorus No. 13, without the Da Capo which is found in Handel and Mozart.

13. — **Chorus.** — "Happy we." — In this number the same scoring and treatment is found as in No. 12. The Mendelssohn Score, however, near the close of the Chorus, has three bars of $^{6}/_{8}$ time, which do not appear in either Handel or Mozart. He also adds two such bars to the Final Symphony. The musical illustration gives the closing bars referred to.
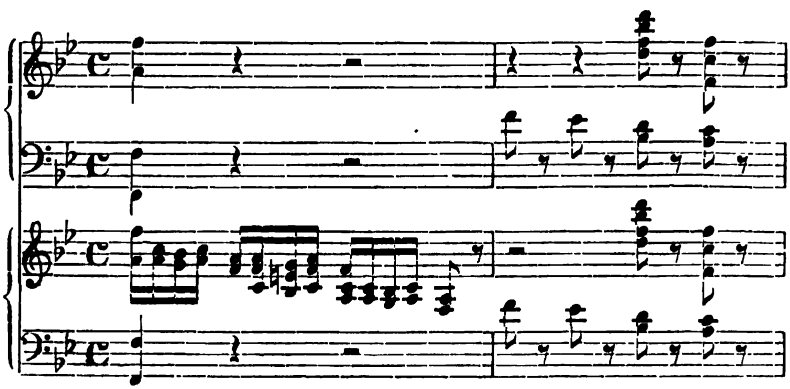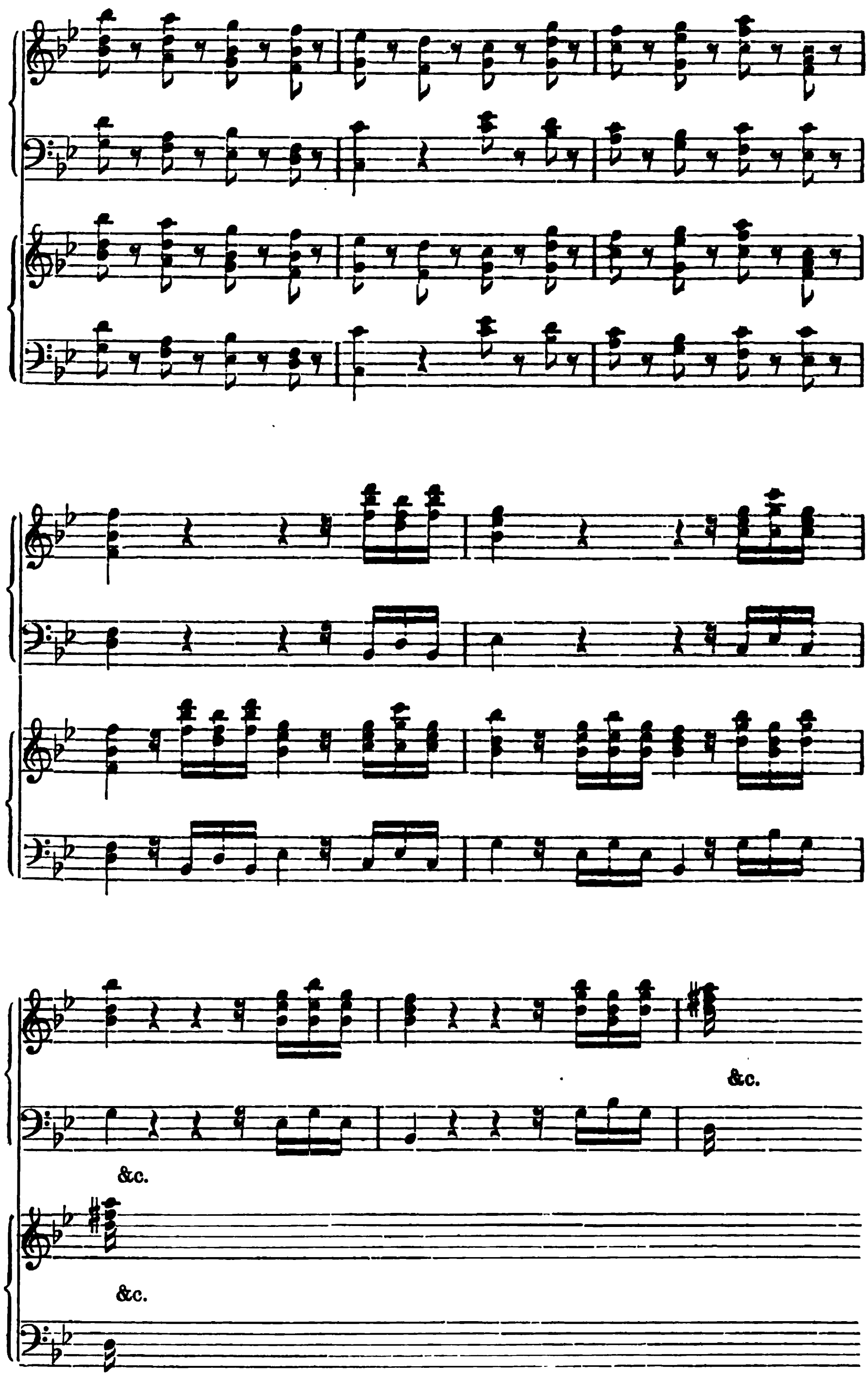




14. — **Chorus.** — "Wretched lovers." — Handel. 2 Oboes and Strings **without** Violas. — Mozart. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, **and** Full Strings. — Mendelssohn. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani, 1 Corno Inglese di Basso, and Full Strings. The treatment differs from Mozart (and of course from Handel), but the most remarkable feature of Mendelssohn's Score appears at bar 56. Here he fills up Handel's silent bar, just before the words "See what ample strides he takes," with a semiquaver figure for the Violins and Violas, and a little further on, at the words, "The mountain nods" — "The forest shakes," he eliminates two crotchet-rests from each of four bars, thus reducing four bars to two, and makes the passage almost continuous, instead of separated by periods of most impressive silence, as it stands in Handel's score. It will be noticed that an unusual instrument, the Corno Inglese di Basso, appears in this Number, and in Numbers 15 and 16. The compass of the instrument appears to be that of the Bassoon. The Part in this work goes down to low B flat and up to F. A query and answer on this subject appear at pp. 292 and 374 of last year's Zeitschrift. The musical illustration commences at bar 56 of the chorus. —

Handel.

Mendelssohn.




&c.
&c.
&c.

15. — **Bass Recit.** — "I rage." — Handel. Strings only, without Violas. — Mozart. Strings only, with Violas. — Mendelssohn. 2 Flutes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani, Corno Inglese di Basso and Full Strings. The Wind, is only used in the first three bars, and Timpani in bars 5 and 6. After that the Strings alone.

16. — **Bass Air.** — "O ruddier than the cherry". Handel. 1 Flute and Strings, without Violas. — Mozart. Same as Handel, but with Violas added. — Mendelssohn. 1 Flute, 2 Clarinets, Corno Inglese di Basso, and Full Strings.

18. — **Bass Air.** — "Cease to beauty". — Handel. 2 Oboes, which play with the 1st and 2nd Violins, and Strings, without Violas. — Mozart. 2 Oboes, which play independent parts, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Oboes which, as in Handel's Score, play with the Violins, and Strings, with Violas.

19. — **Tenor Air.** — "Would you gain". — Handel. 1st and 2nd Violins which play same part, and Bass. Harpsichord implied. — Mozart. 1 Flute and 1 Bassoon, which play parts of a somewhat independent kind, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Flutes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns and Full Strings. The treatment of the "Wind" is different to that of Mozart.

21. — **Tenor Air.** — "Love sounds the alarm". Handel. 2 Oboes and Strings, without Violas. — Mozart. 2 Oboes, 2 Horns, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani, and Full Strings. The treatment differs from Mozart; the Trumpets and Drums playing a characteristic part. At bars 35 and 36, and again at a like passage of 2 bars later on, the voice sings without any accompaniment whatever.

22. — **Tenor Air.** — "Consider fond shepherd". — Handel. 2 Oboes which have an important part, and Strings, without Violas. — Mozart. 1 Flute, 1 Oboe, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Flutes, 2 Clarinets, 2 Horns, and Full Strings.

24. — **Trio.** — "The flocks shall leave the mountains". — Handel. 2 Oboes and Strings, without Violas. — Mozart. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani, and Full Strings. The Trumpets and Timpani are used when Polypheme enters, while the Strings play pizzicato. This pizz: is not found in either Handel or Mozart. Mendelssohn also connects this Trio with the Recitative No. 25, by a Roll of the Kettle Drums, thus giving dramatic emphasis to the exclamations of the dying Acis, at the opening of that number.

25. — **Tenor Recit.** — "Help, Galatea". — Handel. Strings only, without Violas. — Mozart. Strings only, with Violas. — Mendels-

sohn. 2 Flutes, 2 Clarinets, Timpani, and Full Strings. The Wind and Drums are used in the first three bars only, after that the Strings, as in Mozart.

26. — **Chorus.** — "Mourn all ye muses". — Handel. 2 Oboes, and Strings, without Violas. — Mozart. 2 Oboes, 2 Bassoons, 2 Horns and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, and Full Strings.

27. — **Soprano Air and Chorus.** — "Must I my Acis". — Handel. 2 Oboes, Cembalo and Strings, without Violas. — Mozart. 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani, and Full Strings. The treatment differs from Mozart. At the commencement a Solo Oboe is used, accompanied by two Solo Cellos, and Bassi.

29. — **Soprano Air.** — "Heart the seat of soft-delight". — Handel. 2 Flutes, and Strings, without Violas. — Mozart. 2 Flutes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Flutes, 2 Clarinets, 2 Horns and Full Strings.

30. — **Chorus.** — "Galatea, dry thy tears". — Handel. 2 Oboes and Strings, without Violas. — Mozart. 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassons, 2 Horns, and Full Strings. — Mendelssohn. 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, 2 Trumpets, Timpani, and Full Strings.

3, 6, 8, 10, 17, 20, 23, 28. — In these numbers (recitatives) Mendelssohn has substituted string-quintett accompaniment for the figured bass.

Critical Notes on the origin of "Hail Columbia"

by

O. G. Sonneck.
(New York.)

The historian who traces the origin of "Yankee Doodle" deliberately ventures into a labyrinth of theories, out of which there seems to be no escape. He who investigates the origin of the "Star Spangled Banner" or of "Hail Columbia" encounters half the difficulties. Of these songs, at least, the literary history is definitely known. The "Star Spangled Banner" was written by Francis Scott Key in 1814, and "Hail Columbia" in 1798 by Joseph Hopkinson[1]).

The poet himself has described the circumstances which led to the composition of the latter song in a letter written under date of August 24, 1840 for the Wyoming Band, at Wilkesbarre, at their desire:

"Hail Columbia" was written in the summer of 1798, when war with France was thought to be inevitable. Congress was then in session in Philadelphia, debating upon that important subject, and acts of hostility had actually taken place. The contest between England and France was raging, and the people of the United States were divided into parties for the one side or the other, some thinking that policy and duty required us

---

1) Appleton's Cyclopædia of American Biography, III, 1898: Hopkinson, Joseph, Francis's son, jurist, born in Philadelphia, Pa., 12th Nov. 1770; died there 15th Jan. 1842, was graduated at the University of Pennsylvania in 1786, and was afterward a trustee of that institution. He studied law and began practice at Easton, Pa. in 1791, but soon afterward returned to Philadelphia. He was leading counsel for Dr. Benjamin Rush in his suit against William Cobbet in 1799, and was also one of the Counsel for the defendents in the insurgent trials before Judge Samuel Chase in 1800. Subsequently, when the latter was impeached before the U. S. senate, he chose Mr. Hopkinson to conduct his defence. He was a federalist politically, and was elected in 1814 a representative in congress from Philadelphia, serving one term, and approving the rechartering of the U. S. Bank. In 1823 he resumed the practice of law, and in 1828 he was appointed by President John Quincy Adams U. S. judge for the eastern district of Pennsylvania, which office he held until his death. He was a member of the convention of 1837 to revise the constitution of Pennsylvania, and, as a chairman of its committee on the judiciary, contended unsuccessfully for the life tenure for the judges. He was for many years president of the Academy of fine arts and vice-president of the American philosophical society, was long a confidential friend of Joseph Bonaparte, who then resided at Bordentown, and managed Bonaparte's affairs during his absence. Mr. Hopkinson was the author of various addresses and articles on legal and ethical subjects, but he is best known as the author of the national song "Hail Columbia".

to espouse the cause of "republican France", as she was called, while others were for connecting ourselves with England, under the belief that she was the great preservative power of good principles and safe government. The violation of our rights by both belligerents was forcing us from the just and wise policy of President Washington, which was to do equal justice to both but to take part with neither, and to preserve an honest and strict neutrality between them. The prospect of a rupture with France was exceedingly offensive to the portion of the people who espoused her cause, and the violence of the spirit of party has never risen higher, I think not so high, in our country, as it did at that time upon that question. The theatre was then open in our city. A young man belonging to it, whose talent was high as a singer, was about to take a benefit. I had known him when he was at school. On this acquaintance he called on me one Saturday afternoon, his benefit being announced for the following Monday. His prospects were very disheartening; but he said that if he could get a patriotic song adapted to "the President's March" he did not doubt of a full house; that the poets of the theatrical corps had been trying to accomplish it, but had not succeeded. I told him I would try what I could do for him. He came the next afternoon, and the song, such as it is, was ready for him. The object of the author was to get up an American spirit which should be independent of, and above the interests, passion and policy of both belligerents, and look and feel exclusively for our honour and rights. No allusion is made to France or England, or the quarrel between them, or to the question which was most in fault in their treatment of us. Of course the song found favour with both parties, for both were American, at least neither could disown the sentiments and feelings it indicated. Such is the history of this song, which has endured infinitely beyond the expectation of the author, as it is beyond any merit it can boast of except that of being truly and exclusively patriotic in its sentiment and spirit.

The young man who was about to take a benefit was Gilbert Fox to the talents of whom Charles Durang, the historian of the Philadelphia Stage, does not pay a very high tribute. If we believe Durang it was the misfortune of Fox to have "created" Hail Columbia. His friends and admirers became so numerous that his health, and accordingly his career, were ruined by the excessive demands of conviviality.

The benefit with which the tragedy of his life began, but which made his name famous ever since, was thus advertised in the »Porcupine Gazette« April 24, 1798:

"Mr. Fox's Night." On Wednesday Evening, April 25. By Desire will be presented (for the second time in America) a Play, interspersed with Songs, in three Acts, called *The Italian Monk* . . . . after which an entire *New Song* (written by a Citizen of Philadelphia) to the tune of the "President's March" will be sung by Mr. Fox; accompanied by the Full Band and the following *Grand Chorus*:

"Firm united let us be
Rallying around our Liberty
As a band of brothers join'd
Peace and Safety we shall find!"

It was a clever bit of advertising to have inserted the words of the "Grand Chorus". Containing no party allusions they aroused the public curiosity as to the tendency of the song, and consequently Mr. Fox reaped a golden harvest. The song met with immediate success. It was redemanded nearly a dozen times on that memorable evening and had to be sung by Mr. Fox "for the second time by particular desire" on Friday, the next play night, and again on Saturday under the name of a 'New Federal Song'. On Monday a Mr. Sully begged "leave to acquaint his friends and the public that the 'New Federal Song' to the tune of the President's March" would be given "among the Variety of Entertainments performed at Rickett's Circus this Evening for his Benefit"[1]).

The newspapers and magazines helped to spread the popularity of the song. It appeared, for instance, in the Porcupine Gaz. for Saturday, April 28, as a 'Song', as a 'Patriotic Song' in the April Number of the Philadelphia Magazine, and as early as May 7 in the Connecticut Courant as 'Song'.

But it seemed at first, as if 'Hail Columbia' notwithstanding its neutral spirit, would become more a political than a national song for Cobbett's Porcupine Gazette entered on its behalf into a passionate controversy with Bache and Callender's Aurora and General Advertiser. Cobbett attacked his political antagonists on Friday, April 27, under the heading "Bache and Callender" violently thus:

"It is not often that I disgust my readers with extracts from the vile paper these fellows print, but that of this morning contains several things that merit to be recorded.

The Theatre. For some days past, the Anglo-Monarchical party have appeared at the theatre in full triumph — and the President's march and other aristocratic tunes have been loudly vociferated for, and vehemently applauded. On Wednesday evening the admirers of British tyranny assembled in consequence of the managers having announced in the bills of the day that there would be given a patriotic song to the tune of the President's March. All the British Merchants, British Agents, and many of our Congress tories, attended to do honour to the occasion. When the wished for song came, which contained, amidst the most ridiculous bombast, the vilest adulation to the anglo-monarchical party, and the two Presidents, the extasy of the party knew no bounds, they encored, they shouted, they became Mad as the Priestress of the Delphic God."

Cobbett adds:

"This circumstance relative to the theatre, must have given a rude shock to the brain of the few remaining Democrats. It is a lie to say that the song is an eulogium on England or on Monarchy. It shall have a place in this Gazette to-morrow and in the meantime, to satisfy my distant readers that the charge of its being in praise of the English is false, I need only

1) Porcupine Gaz. for April 24, 26, 28, 30.

to observe, that it abounds in Eulogiums on the men, who planned and affected the American Revolution!"

The public took Cobbett's side and the song gained rapidly in favour. It was sung and whistled on the streets, and soon no public entertainment was considered as satisfactory without it. To quote from Mc. Koy's reminiscences[1]: "Such was the popularity of this song, that very frequently has Mr. Gillingham, leader of the Band, been forced to come to a full stop in the foreign music he had arranged for the evening by the deafening calls for this march, or song to this march!"

Hardly a week had passed since Mr. Fox's night, when another Thespian introduced the song in New York. But already the rather vague title of 'New Federal Song' had been changed into that of 'Hail Columbia'.

Cobbett writes on Thursday, May 3:

"The following is part of an advertisement of the Entertainment for the last Evening at the theatre New York."

"End of the Play, Mr. Williamson will sing a new Patriotic Song, called 'Hail Columbia: Death or Liberty'. Received in Philadelphia with more reiterated Plaudits than were perhaps ever witnessed in a theatre."

When Mr. Williamson again sang Hail Columbia "at the End of the Play" on May 18th[2] "Death or Liberty" was dropped, and ever since the song became known as 'Hail Columbia'.

Mr. Williamson seems to have been much in vogue as a singer of patriotic songs. When assisting Mr. Chalmers in his "Readings and Recitations" at Oeller's Room in Philadelphia on June 15th[3] he entertained the audience with 'The Boston Patriotic Song: Adams and Liberty', the 'New York Federal Song: Washington and the Constitution', and again 'Hail Columbia'. When engaged for the "Grand Concert" at Ranelagh Garden in New York for July 4th he sang the same three songs, and we doubt not, much to the delight of a patriotic audience.

Indeed the success of 'Hail Columbia' was "immediate and emphatic" (Elson). Far beyond the most sanguine expectations of Joseph Hopkinson! Including his song in a letter directed to George Washington under date of May 9, 1797 he wrote[4]:

"As to the song it was a hasty composition, and can pretend to very little extrinsic merit — yet I believe its public reception has at least equalled any thing of the kind. The theatres here [Phila.] and at New York have resounded with it night after night; and men and boys in the streets sing it as they go."

---

1) Comp. Poulson's Am. Daily Advertiser for Jan. 13, 1829.

2) Adv. in the N. Y. Gaz. May 15.

3) Adv. in Porc. Gaz. June 13.

4) Comp. William S. Baker's "Washington after the Revolution", 1898.

Evidently not much to the delight of some reporter who calls it (in the Centinel of Freedom, Newark N. J., July 9, 1799) the "old thread-worn song of Hail Columbia".

As might be expected, the words of 'Hail Columbia' together with the music of the President's March were published shortly after the first public performance of the song. In fact only two days had elapsed when Benjamin Carr inserted the following advertisement[1]):

"On Monday Afternoon will be published at Carr's Musical Repository, the very favourite New Federal Song, Written to the tune of the President's March, By I. Hopkinson, Esq. And sung by Mr. Fox, at the New Theatre with great applause, ornamented with a very elegant Portrait of the President" [scil. John Adams.][2])

If Carr seems to have been the first to publish the song under the title of 'New Federal Song' it is not quite certain who first published it under the title of 'Hail Columbia'. At any rate, the song appears as 'Hail Columbia' August 17, 1798 in the New York Daily Advertiser among

"New Music. Just published and for Sale at Wm. Howe's wholesale and retail ware house. 320 Pearlstreet, the following Patriotic and other favourite Songs, viz. Hail Columbia . . . ."

Thus Hail Columbia became a national song regardless of its bombastic and prosaic metaphors. Patriotic Songs had been written in America showing this prevailing fault of the times to a lesser degree, and better songs followed — among the latter, however, certainly not 'the New Hail Columbia' which begins:

"Lo! I quit my native skies —
To arms! my patriot sons arise"[3])

but none, except Key's "Star Spangled Banner" and Rev. S. F. Smith's "America" rivalled the popularity of "Hail Columbia".

But as "America" ("My country 't is of thee") is a composition to the tune of "God save the king" and the "Star Spangled Banner" to the old English drinking song of "Anacreon in Heaven", "Hail Columbia" holds a position quite unique in the history of our national songs for both the words and the music were written in America.

* * *

National songs are meant to be sung. The best and most heart-stirring patriotic poems will soon be forgotten if not supported by a

1) Comp. Porc. Gaz. for Friday 27.

2) It seems as if a copy of this edition is the one in Mr. Elson's possession and which he has reproduced in photograph in his book 'The National Music of America', 1900; though I notice instead of the 'Portrait' the 'American Eagle'.

3) See p. 45 of James J. Wilson's National Song Book, Trenton 1813.

melody which catches the public ear. It might be said that Hopkinson's 'Hail Columbia' would have conquered the nation with any of the popular tunes of the time, but the fact remains that its immediate and lasting success was actually obtained with the aid of the 'President's March'. Not all the honour, therefore, is due to Joseph Hopkinson. We musicians are entitled to claim some of the laurels for the composer of the tune which, no matter how little its musical value may be, has become immortal together with the words of 'Hail Columbia'.

Unfortunately we know not who the composer was! The musical origin of 'Hail Columbia' is as obscure as its literary history is clear. Not that the composer has been treated unkindly by the historians. They did not neglect trying to lift the veil which covers his name, but the accounts of their investigations are so contradictory that the problem remains unsolved. It is for this reason that I undergo the same task on somewhat new lines though doubtful of positive results.

As the critics are divided in two distinct parties, a successful perusal of the subject cannot be thought of without a careful study of the contradictory accounts. But not only the hope of finding solid information whereupon to base my own researches, a kind of self-defense compels me to quote first of all the more important writers on the subject in extenso.

* * *

The reader will have noticed that Hopkinson mentions the 'President's March' in his letter without any allusion to its composer. The same applies to Durang in his "History of the Philadelphia Stage" (1854), to Dunlap's "History of the American Theatre" (1823), to Wilson's "National Song Book" (1813), to Mc Carty's "Songs, Odes and other Poems on National Subjects" (1842), and to A. G. Emerick's "Songs for the People" (1848).

The critical investigations began 1859 with an anonymous article in Dawson's "Historical Magazine" (III, 23):

"The President's March was composed by a Professor Pfyle, and was played at Trentonbridge when Washington passed over on his way to New York to his inauguration. This information I obtained from one of the performers, confirmed afterwards by a son of said Pfyle. The song 'Hail Columbia' was written to the music during the elder Adam's administration, by Judge Hopkinson, and was first sung by Mr. Fox, a popular singer of the day. I well remember being present at the first introduction of it at the Holiday street theatre, amid the clapping of hands and hissings of the antagonistic parties. Black cockades were worn in those days.

I have also reason to believe that the 'Washington March' generally known by that title — I mean the one in key of G major, was composed by

the Hon. Francis Hopkinson, senior, having seen it in a manuscript book of his, in his own handwriting among others of his known compositions.

J. C.

The above was published in the "Baltimore Clipper" in 1841, by a person who well understood the subject."

Evidently this person was J. C. whose account was simply reprinted from the Baltimore Clipper; and probably the initials are those of Joseph Carr, the Baltimore music publisher.

A somewhat different version appears on p. 368 in the 'Recollections and Private Memoirs of Washington. By his adopted son George Washington Parke Custis Edited by Benson J. Lossing in 1860'.

"In New York the play bill was headed 'By particular Desire' when it was announced that the president would attend. On those nights the house would be crowded from top to bottom, as many to see the hero as the play. Upon the president's entering the stage box with his family, the orchestra would strike up 'The President's March' (now Hail Columbia) composed by a German named Feyles, in '89', in contradistinction, to the march of the Revolution, called 'Washington's March'.

The audience applauded on the entrance of the president, but the pit and gallery were so truly despotic in the early days of the republic, that so soon as 'Hail Columbia' had ceased, 'Washington's March' was called for by the deafening din of a hundred voices at once, and upon its being played, three hearty cheers would rock the building to its base."

In the following year, 1861, the "Historical Magazine" which took a vivid interest in the history of our national songs brought an article totally contradicting the two quoted. The article — in V, 280—281 — is headed 'Origin of Hail Columbia' and reads:

"In 1829, William Mc. Koy of Philadelphia, under the signature 'Lang Syne', published in Poulson's Daily Advertiser an account of the origin of the song 'Hail Columbia', which was set to the music of 'The President's March' . . . . Mr. Mc. Koy's reminiscences have not, we believe, been reprinted since they were originally published. The article is as follows:

The seat of the Federal Government of the thirteen United States being removed to Philadelphia, and in honour of the new president, Washington, then residing at No. 190 High street, the march, ever since known as 'the President's March', was composed by a German teacher of music, in this city, named Roth, or Roat, designated familiarly by those who knew him as 'Old Roat'. He taught those of his pupils who preferred the flute, to give to that instrument the additional sound of a drone, while playing in imitation of a bagpipe. His residence was at one time in that row of houses standing back from Fifth, above Race street, at the time known as 'The Fourteen Chimneys', some of which are still visible in the rear ground, northeastward of Mayer's church. In his person he was of the middle size and height. His face was truly German in expression, dark grey eyes, and bushy eye brows, round, pointed nose, prominent lips, and parted chin. He took snuff immoderately, having his vest and ruffles usually well sprinkled with grains of rappee. He was considered as excentric, and a kind of droll. He was

well known traditionally, at the Samson and Lion, in Crown street, where it seems his company, in the olden time, was always a welcome to the pewter-pint customers, gathered there at their pipes and beer, while listening to his facetious tales and anecdotes, without number, of high-life about town, and of the players—Nick Hammond, Miss Tuke, Hodgkinson, Mrs. Pownall, and Jack Martin, of the old theatre in Southwark. This said 'President's March' by Roat, the popular songs of Markoe, the 'city poet', in particular the one called 'The Tailor Done over' and the beautiful air of 'Dans Votre Lit' which had been rendered popular by its being exquisitely sung at the time, by Wools, of the Old American Company, were sung and whistled by every one who felt freedom (of mind) to whistle and to sing . . . .

Public opinion having . . . . released itself suddenly from a passion for French Revolutionary music and song, experienced a vacuum in that particular, which was immediately supplied by the new national American song of 'Hail Columbia happy Land' written in '98 by Joseph Hopkinson, Esq. of this city, and the measure adapted by him, very judiciously, to the almost forgotten 'President's March'. Ever since 1798, the song of 'Hail Columbia' by Joseph Hopkinson, and the 'President's March' by Johannes Roat, being indiscriminately called for, have become, in a manner, synonymous to the public ear and understanding when they are actually and totally distinct in their origin, as above mentioned."

Following the clue given in this reprint, I found the original article in Poulson's American Daily Advertiser for Tuesday, January 13, 1829 under the heading 'President's March'. Though this article appears anonymous, there can be no doubt of Mr. Mc. Koy having been the author for we know from "Watson's Annals of Philadelphia" that it was he who wrote the series of articles on olden times in Philadelphia, published in said paper during the years 1828 and 1829 and mostly signed 'Auld Lang Syne'.

In the same year that this gentleman's account was reprinted in the Hist. Mag. Richard Grant White's 'National Hymns How they are written and how they are not written' left the press. What this author has to say on the origin of the 'President's March' is contained in a footnote on p. 22:

". . . . The air to which Hopkinson wrote 'Hail Columbia' was a march written by a German band master on occasion of a visit of Washington, when President, to the old John Street Theatre in New York."

A similar view as to the musical origin of the song is held by W. T. R. Saffell in his book 'Hail Columbia the Flag and Yankee Doodle Dandy, Baltimore 1864'. He says — on p. 53 —

"A piece of music set for the harpsichord, entitled the 'President's March' was composed in 1789, by a German named Fayles, on the occasion of Washington's first visit to a theatre in New York."[1])

1) Saffell when describing the allegorical-political musical entertainment of 'the temple of Minerva' which was performed at Philadelphia in 1781, points out the

Rev. Elias Nason, on p. 33 of his "A Monogramm on our National Song . . . 1869" is equally meagre, equally omniscient, and equally opposed to giving authorities when he writes:

" . . . . on Washington's first attendance at the theatre in New York, 1789, a German by the name of Fyles composed a tune to take place of 'Washington's March', christening it with the name of 'President's March'."

Some years later in 1872, Benson J. Lossing reprinted in vol. I (p. 550—554) of his 'American Historical Record' a paper on 'The Star Spangled Banner and National Airs' which the Hon. Stephan Salisbury had read before the American Antiquarian Society, Oct. 21, 1872. In regard to 'Hail Columbia' this author says:

"Poulson's Advertiser of 1829 mentions that this song was set to the music of 'the President's March' by Johannes Roth, a German music teacher in that city. And the Historical Magazine, vol 3, page 23, quotes from the Baltimore Clipper of 1841 that the 'President's March' was composed by Professor Phyla of Philadelphia, and was played at Trenton in 1789, when Washington passed over to New York to be inaugurated, as it was stated by a son of Professor Phyla, who was one of the performers."

Rear Admiral Geo. Henry Preble in his remarkable 'History of the Flag of the United States. Boston 1880' was not less careful than Mr. Salisbury to avoid uncritically positive statements. Furthermore he did not think it below his dignity to refer to his authorities and thereby teaches in any of our American specialists on musical subjects a wholesome lesson. His account reads:

"The 'President's March' was a popular air, and the adaptation easy. It was composed in honour of President Washington, then residing at No. 190

---

two lines: 'Hail Columbia's godlike son' and 'Fill the golden trump of fame'. He adds: "Do not 'Hail Columbia', the 'trump of fame', and the measure of the chorus, appear to carry Fayles back from '89 to '81, for his music, and Hopkinson from '98 to the same scene and the same year for his words? Who can say but our immortal 'Hail Columbia' had its real origin in 'The Temple of Minerva', or in the surrender of Cornwallis, when 'Magog among the nations' arose from his lair at Yorktown and shook, in the fury of his power, the insurgent world beneath him? May not Fayles have touched a key in the 'Temple of Minerva' in '81, and revived the sound in '89? May not the eye of Hopkinson in '98 have fallen upon the 'Columbian Parnassiad' of 87, when the 'Temple of Minerva' first entered the great highway of history? But none the less glory for Mr. Hopkinson." The eye of Hopkinson might indeed have fallen upon the Columbian Parnassiad in the Columbian Magazine (Phila.) for April 1787, where the 'Temple of Minerva' was printed, but Fayles certainly did not "touch a key" in this little play. And this for the very simple reason that the "Oratorio" (sic) "was composed and set to Music by a gentleman" who signs himself H. Saffell's effort to trace the President's March back to 1781, if I understand his florid fantasies right, is altogether too fantastic for critical consideration.

High Street Philadelphia, by a German teacher of music, named Roth,[1]) or Roat, familiarly known as 'Old Roat'. He was considered as an excentric, and kind of a droll, and took snuff immoderately. Philip Roth, teacher of music, described as living at 25 Crown Street, whose name appears in all the Philadelphia directories from 1791 to 1799, inclusive, was probably the author of the march.

According to his son, who asserted he was one of the performers, the march was composed by Professor Phyla, of Philadelphia, and was played at Trenton, in 1789, when Washington passed over to New York to be inaugurated." [2])

1) Poulson's Advertiser 1829.

2) Historical Magazine, vol. III, 23. — Baltimore Clipper, 1841. — American Historical Record vol. I, 53. Hon. S. Salisbury's paper before the American Antiquarian Society 1872."

John Bach McMaster, the celebrated author of 'A History of the People of the United States. New York', too, has something to say in respect to the subject in vol. I, on pp. 564—565.

At the John street theatre in New York, "in a box adorned with fitting emblems, the President was to be seen much oftener than many of the citizens approved. On such occasions the 'President's March' was always played. It had been composed by Phyles, the leader of the few violins and drums that passed for the orchestra, and played for the first time on Trenton Bridge as Washington rode over on his way to be inaugurated. The air had a martial ring that caught the ear of the multitude, soon became popular as Washington's March, and when Adams was President, in a moment of great party excitement Judge Hopkinson wrote and adapted to it the famous lines beginning 'Hail Columbia'."

Mary L. D. Ferris in a clever causerie on 'Our National Songs' in the New England Magazine. N. Ser. July 1890, (pp. 483—504) expresses her opinion briefly thus:

"The music of Hail Columbia was composed in 1789, one hundred years ago, by Professor Phylo of Philadelphia, and played at Trenton, when Washington was en route to New York to be inaugurated. The tune was originally called the President's March."

In the same year, 1890, appeared the "March King" John Philip Sousa's valuable work 'National, Patriotic and typical Airs of All Lands with copious Notes' 'compiled by order and for use of the Navy Department'. In regard to the 'President's March' Sousa remarks:

"On the occasion of Gen. Washington's attendance at the John St. Theatre in New York, in 1789, a German named Fyles, who was leader of the orchestra, composed a piece in compliment of him and called it the 'President's March', which soon became a popular favorite."

In the first of a series of articles on our National Songs, published 1897, April 29, in the Independent, E. Irenaeus Stevenson maintains that 'Hail Columbia' is rather a "personal" than a national song having

been, as he imagines, written in honour of George Washington. But this is not his only grave error, for he not even knew that the 'Washington's March' and the 'President's March' were two entirely different pieces.

"The very air to the words confirms one in wishing that 'Hail Columbia' would remain solely an artless souvenir belonging to Washington. For the tune was not written to Judge Hopkinson's words. It was a little instrumental march, called 'Washington's March', of vast vogue circa 1797, a march composed in honour of the first President by a German musician named Phazles, Phylz, Phyla, or Pfalz, of New York. Phazles looked after musical matters in the old theatre on John Street; and apparently he really wrote not imported — the tune. Judge Hopkinson fitted to it the address to Washington, in 1798."

When George Washington on Sunday May 27, 1798, acknowledged the receipt of 'Hail Columbia' sent to him by Joseph Hopkinson on May 9th he "offered an absence for more than eight days from home — as an apology for . . . not giving . . . an earlier acknowledgement". The polite note has been reprinted by William S. Baker in his work already quoted. Baker adds the following editorial foot-note:

"The song referred to in the above quoted letter was the national air, 'Hail Columbia', the words of which were written by Joseph Hopkinson and adapted to the music of the 'President's March' composed in 1789 by a German named Feyles, who at the time was the leader of the orchestra at the John Street theatre in New York."

A similar version appears in S. J. Adair Fitz Gerald's Stories of Famous Songs. London 1897, on p. 100:

"The music was taken from a piece, called 'The President's March', which had been the light ten years previously. It was composed by a German named Fyles on some special visit of Washington's to the John Street Theatre, New York."

Colonel Nicholas Smith in his "Stories of Great National Songs", Milwaukee 1899, becomes unvoluntarily humorous, when saying (on p. 41):

The 'President's March' was "composed in 1789 by a German professor in Philadelphia, named Phylo, alias Feyles, alias Thyla, alias Phyla, alias Roth, and was first played at Trenton when Washington was on his way to New York to be inaugurated president."

The few lines which Howard Futhey Brinton says to the subject in his "Patriotic Songs of the American People", Newhaven 1900, may also find a place here:

"Of the then current tunes none caught the popular fancy more than the 'President's March', which had been composed in 1789 by a German named Feyles, in honour of General Washington."

Louis C. Elson is the last writer whom I have to quote. In his widespread 'The National Music of America and its Sources, Boston 1900',

we read (on pp. 157—159) a very much more elaborate account than the last ones mentioned:

" . . . it is definitely known that the composition was written in 1789, and that it was called 'The President's March'. Regarding its first performance and its composer there is some doubt. William Mc. Koy in 'Poulson's Advertiser' for 1829 states that the march was composed by a German musician in Philadelphia, named Johannes Roth. He is also called 'Roat' and 'Old Roat' in some accounts. That there was a Philip Roth living in Philadelphia at about this time may be easily proved, for his name is found in the city directories from 1791 to 1799[1]). He appears as 'Roth, Philip, teacher of music, 25 Crown St.' Washington at this time was a fellow citizen of this musician for he lived at 190 High Street, Philadelphia.

But there is another claimant to the work. There was also in Philadelphia at this time a German musician, whose name is spelled in many different ways by the commentators. He is called 'Phyla', 'Philo', 'Phylo' and 'Pfyles' by various authors. None of these seems like a German name, but it is possible that the actual name may have been Pfeil.[2]) This gentleman of doubtful cognomen claims the authorship of the march in question, or rather his son has claimed it for him. The march is also claimed by this son to have been first played on Trenton Bridge as Washington rode over, on his way to the New York inauguration. Richard Grant White, however, states, on what authority we know not, that the work was first played on the occasion of a visit of Washington to the old John Street Theatre in New York.

1) History of the Flag of the United States, by Rear Admiral Geo. Henry Preble, p. 719.

2) Through the courtesy of John W. Jordan, Esq. librarian of the Historical Society of Pennsylvania, we learn that the first Philadelphia 'City Directory' was published in 1785, the second in 1791. In neither of these does the name of any musician bearing any ressemblance to the ones given above appear.

* * *

It is evident that all these different accounts are based directly or indirectly upon the three contradictory versions of William Mc.Koy in Poulson's Advertiser 1829, of J. C. in the Baltimore Clipper 1841 and of George Washington Parke Custis 1860. Later accounts contain nothing substantially new except when confusing the problem by incorrect and uncritical quotations from unmentioned sources, as in the case of Rev. Elias Nason who inaccurately copied R. Grant White's superficial foot-note.

If our problem can be solved it will be possible only by critically investigating pro et contra the data given in the reports of 1829, 1841 and 1860.

These data are:

1) The march ever since known as the 'President's March' was composed by a German teacher of music in Philadelphia, named Johannes Roat or Roth "the seat of the Federal Government of the thir-

teen United States being removed to Philadelphia and in honour of the new President Washington, then residing at No. 190 High street" (Mc. Koy).

2) The President's March was composed by Professor Pfyle and was played at Trentonbridge when Washington passed over on his way to New York to his inauguration. (Information obtained by J. C. from "one of the performers" confirmed afterwards by a son of said Pfyle.)

3) The President's March was composed by a German, named Feyles in '89 and was played upon the President George Washington's entering the stage box with his family. (Recollections by George Washington Parke Custis.)

To begin with the first version, who was this German teacher of music, by the name of Roth?

Even the most careful research in the old newspapers, magazines, directories and in books relating to the early theatrical and musical life of the United States will add but very little to the following few items.

I find Roth first mentioned in the first City Directory of Philadelphia published by White in 1785. He appears there as 'Roots Philip, music maker, Sixth between Arch and Race streets'. We next read his name in an advertisement in the Pennsylvania Journal (Phila.) for Sept. 10, 1788.

"Mr. Roth, Music Master In Pennington Alley, running from Race to Vine Streets, between Fourth and Fifth Streets, teaches all kinds of Instrumental Music in the shortest manner, viz. Harpsichord or Piano Forte, Guitar, Flute, Hautboy, Clarinet, Bassoon, French Horn, Harp and Thorough Bass, which is the Ground of Music."

The third item which I was able to trace, shows Roth from a new side, as a composer.

The 'Columbian Magazine' (Phila.) brought in the April Number of 1790 'A Hunting Song. Set to Music by Mr. Roth, of Philadelphia'. It is written in E flat major and in the intentionally simple style of the German Volkslieder of that period to the words: 'Ye sluggards who murder your lifetime in bed, etc.' Needless to say that the song is of little musical value.

The first directory for Philadelphia had been published in 1785. The second was issued in 1791, the third in 1793; after that the directory was issued annually. In all these, till 1805, we run across the 'musician' or 'teacher of music' or 'music master' Philip Roth, his name being spelled from 1803—1805 'Rote'. He lived from 1791 to 1794 in 25 Crownst.; from 1799—1803 in 33 Crownst., whereas for the years 1795—1798 his residence is given without a house number as in 'Crownst'.

He must have died either late in 1805 or early in 1806 because we find in the directory for 1806 'Rote, widow of Philip, music master, 94 N. Seventh.'

That Philip Roth, besides teaching all kinds of instrumental music in the shortest manner, played in the concert and opera orchestras of Philadelphia in highly probable, but he never appears as a soloist or as a composer on the many concerts given there till 1800, the programs of which I have copied as far as I was able to trace them in the newspapers.

Of course, the last remark interferes in no way with the possibility of his having composed the 'President's March'. Mr. Mc. Koy's claims must be considered as not contrary to chronology and circumstances in regard to Roth's person, and his mis-spelling the name and calling him Johannes instead of Philip matters very little. But otherwise his claims are suspicious though he seems to have known Roth well.

The reader will have noticed that Mc. Koy does not mention the year in which the President's March was composed. This is of importance, as his narrative excludes the year 1789. George Washington was indeed elected President in that year, but the seat of government was not removed to Philadelphia until fall of 1790. It had been, from 1789 to the date of removal in New York and not in Philadelphia. If therefore Mc. Koy's statement is correct the march was composed in 1790. In this case, however, the remark "in honour of the new President" loses its sense.

But the lines might represent an excusable slip of memory, and the march might have been written by Roth and played in honour of the president when passing through Philadelphia on his way to New York in 1789.

Washington left Mount Vernon on the sixteenth of April, he reached Philadelphia on the twentieth and continued his voyage the following day[1]). The Pa. Journal (W. April 22), the Pa. Mercury (T. April 21), the Independent Gazetteer (T. April 21), the Pa. Packet (T. April 21), the Freeman's Journal (W. April 22) and the Pa. Gazette (W. April 22) all give an account of the president's reception at Philadelphia, but none of these papers, except the Pa. Gazette refer to any music having been played at the entertainments and this paper only in a vague way:

"Philadelphia, April 22.

Monday last His Excellency George Washington, Esq., the President Elect of the United States, arrived in this city, about one o'clock, accompanied by the President of the State . . . troops . . . and a numerous concourse of citizens on horseback and foot.

1) Comp. Mc. Master, I, 538 or Baker.

His Excellency rode in front of the procession, on horseback . . . The bells were rung thro 'the day and night, and a feu de joy was fired as he moved down Market and Second Street to the City Tavern . . . . At three o'clock His Excellency sat down to an elegant Entertainment of 250 covers at the City Tavern, prepared for him by the citizens of Philadelphia. A band of music played during the entertainment and a discharge of artillery took place at every toast among which was, the State of Virginia."

This meagre notice and the silence of the other papers in regard to music are significant. Had the band played a march composed in honour of the illustrious guest, the papers would have mentioned the fact, as it was their habit of doing on similar occasions. This statement can be proved over and over and will be supported by all who had occasion to study our early newspapers and their spirit.

For the same reasons, Mr. Mc. Koy's claims, even if taken literally, which would imply that the President's March was written in 1790 when the seat of government was actually removed to Philadelphia, contain no evidential strength.

During the President's short stay in Philadelphia:

". . . an elegant Fête Champêtre was given to this illustrious personage, his amiable consort and family . . . [Sept. 4.] on the banks of the Schnylkill, in the highly improved grounds of the messrs. Gray, by a number of respectable citizens. . . A band of music played during the repast, and at the close of the repast several excellent songs were sung, and toasts were given."

Neither this account which appeared in the Pa. Packet for Wednesday Sept. 8, 1790, nor any other mentions a piece of music composed 'for the occasion'. To repeat it, this would be quite contrary to the habits of our early newspapers if such a piece had been written and played in honour of the new president.

Consequently Mc. Koy's version, in spite of the fact that he was a contemporary and fellow citizen of Philip Roth, becomes very doubtful. Had he attributed the 'President's March' to this musician without going into details, his case would have been much stronger. We then might have admitted the probability that he knew the history of the march either from Roth himself or from others, conversant with the matter.

In its actual form, however, Mc. Koy's statement not only contains a contradictio in adjecto, but it is contradicted moreover by two of his contemporaries, the one of which claimed to have been among the original performers of the march, and the other to have been a son of the composer. If the claims made for Roth had been known to either of these two gentlemen they emphatically would have denied their correctness, and, at least a short reference to this protest would have slipped into J. C.'s account. Evidently Philip Roth was not generally considered outside

of Philadelphia as author of the march, nay, not even in Philadelphia for we shall see that 'Professor Pfyle' resided for years as did Roth, in Philadelphia. Certainly his son would have heard of Roth's claims if such were made and he would not have failed, in his conversation with J. C., to prove the fallacy of claims which unjustly robbed his father of the glory of having written the air to one of our national songs.

On which grounds Mr. Mc. Koy attributes the piece to Roth we have no way of ascertaining. We have to content ourselves with the fact that chronology and circumstances command weight against his theory. Unless an early copy of the President's March is discovered, printed or in manuscript, bearing Roth's name as author, it would be uncritical to accept his authorship as a historical fact.

* * *

But who was "Professor Pfyle", alias Fayles, alias Feyles, alias Fyles, alias Pfalz, alias Pfazles, alias Pfeil, alias Pfyles, alias Philo, alias Phyla, alias Phyles, alias Phylo, alias Phylz, alias Thyla?

J. C's spelling seems to corroborate Elson's idea that the actual name was the German "Pfeil", anglicized later on into Pfyle. But the numerous instances in which the name of this "gentleman of doubtful cognomen" appears in newspaper advertisements etc., leave not a shadow of doubt that he spelled his name Phile. Not once the name is given with a different spelling, and this name of Phile was not so uncommon after all in America, as I find five different 'Phile's' in the two first Philadelphia City directories.

On Saturday, March 6th, 1784 a concert was advertised at Philadelphia in the Pa. Packet "For the Benefit of Mr. Phile" "on Thursday March 18th" in which he and a Mr. Brown "for that night only" were to play "A Double Concerto for the Violin and Flute". This concert was postponed on March 18th for the following Tuesday, March 23d. Previous to 1784 I have not found Phile mentioned.

He must have been an able violinist for when the Old American Company of Comedians returned in 1785 to the continent from the West Indies where they had sought refuge in the fall of 1774, he was made leader of the orchestra. To quote Charles Durang who in his scarce and interesting History of the Philadelphia Stage (Ch. IX) throws "professional side lights" on the different performers in 1785:

"The orchestra was composed of the following musicians: Mr. Philo, leader; Mr. Bentley, harpsichord; Mr. Woolf, principal clarionet; Trimner, Hecker, and son, violoncello, violins etc. Some six or seven other names, now not remembered, constituted the musical force. The latter were all Germans."

On July 18th 1786 was to be performed in New York [1]) under the direction of Mr. Reinagle, the "vocal parts by Miss Maria Storer" 'A Grand Concert of Vocal and Instrumental Music'. The first part of the concert was to consist "chiefly of Handel's Sacred Music, as performed in Westminster Abbey. The Second Part miscellaneous". Phile was engaged as soloist in the first part, his name appearing thus in the program: "Concerto Violin ... Mr. Phile", and in the "Act Second" "Messrs. Phile and Reinagle" were to play a "Duetto, Violin and Violincello".

We next find him at Philadelphia in 1787 and again in connection with a concert. It was the one for Monday Jan. 15th at the theatre in Southwark. The concert was interspersed with "Lectures Moral and Entertaining" and concluded with the 'Grand Pantomimical Finale in two Acts called Robinson Crusoe.' We read in the 'First Act': "Rondeau — Mr. Phile".

He cannot have remained very long in Philadelphia, because we find him a month after his concert-engagement at Philadelphia returned to New York and offering his services as music teacher. The advertisement reads [2]):

"Music. Philip Phile, most respectfully offers his service to Lovers of Instrumental Musick, in Teaching the Violin and German Flute methodically. Attendance will be given at his Lodgings No. 82 Chathain Row, near Vande Waters. He will also wait on such Gentlemen, as would wish to take Lessons, at their own Houses.

N. B. Musick copied at the above mentioned place. Feb. 20."

Not quite two months after this advertisement was inserted, Phile reappeared in public in Philadelphia, and it seems as if he was expressly called from New York. The 'Syllabus' of the magnificent 'First Uranian Concert' which was performed at the German Reformed Church on April 12th, 1787 under the direction of the ambitious Andrew Adgate [3]) contains his name among the 'Authors' in the following manner: "IV ... Concerto. Violino By Mr. Phile of New York."

In the following year 'Mr. Rehine's Concert of Vocal and Instrumental Music' which was to have taken place on Nov. 26th at the City Tavern in Philadelphia was "postponed on account of the badness of the weather 'till Friday Evening the 29th." In this Concert the restless Mr. Phile was to play "Solo Violino" in the first Act [4]).

An entire 'Amateurs Concert' was given 'For the Benefit of Philip Phile' on Jan. 29th 1789 'at the house of Henry Epple in Racestreet'.

1) N. Y. Packet 1786, July 13; 2) Pa. Packet, Jan. 13, 1787.

2) N. Y. Daily Advertiser, Feb. 21 1787. 3) Pa. Packet, April 9.

4) Federal Gazette, Nov. 26, 1788.

The orchestral numbers where three 'Grand Overtures' by Vanhall, Haydn and Martini. As soloists we notice Reinagle with a pianoforte sonata, Wolf with a "Concerto Clarinetto" and Phile. The latter played in the first Act a "Concerto Violino" and in the second a "Solo Violino".

It really seems as if Phile was the fashionable violin virtuoso of the day, constantly "on the road" between New York and Philadelphia for again a "Violin Concerto by Phile" was to be performed at 'A Concert of Sacred Music' which the recently founded 'Musical Society of New York' gave on Thursday June 18th 1789 at the Lutheran Church in order to cover the expenses resulting from the purchase of an organ by the Society 1).

It may be that during all these years Phile remained the leader of the orchestra of the Old American Company, but it is by no means certain, as the fact is nowhere mentioned. We only know (from Durang) that he held this position about 1785. If some of the writers whom I have quoted claim that he was the leader of the orchestra in the John Street Theatre at New York in 1789, they forgot to refer to their source of information, and, therefore, cannot be considered as historically trustworthy.

Phile became tired of his erratic life and he decided to "continue his residence" in Philadelphia. Of this decision he gave public notice in the Pa. Packet for Dec. 16th 1789.

"Mr. Phile Most respectfully informs the citizens of Philadelphia, particularly those Gentlemen he had the honour to instruct formerly, that the unavoidable necessity which occasioned his abscence has now ceased, and that he is determined to continue his residence in this city.

He hopes from the many proofs he has afforded of his abilities as a Teacher of different Instruments of Music, to meet with the Patronage of a generous Public. He proposes to instruct Gentlemen on the Violin, Flute, Clarinet and Bassoon. Mr. Phile is willing to render every satisfaction; this, with a particular attention to those Gentlemen who may please to encourage him, will, he trusts, establish the Reputation he is desirous to merit.

Directions to Mr. Phile, living in Race street between Front and Second street, will be punctually attended to. N. B. Music copied. Philadelphia, Dec. 14."

Undoubtedly Phile resided at Philadelphia during the year 1790 as on March 18th 1790 'A Concert of Vocal and Instrumental Music for the Benefit of Mr. Phile' was to be given 2) and as half a year later on Saturday, Oct. 16th he performed a 'Flute Concert' at Messrs. Gray's Gardens, the entertainment concluding with 'Harmony Music by Mr. Phile' 3).

---

1) N. Y. Daily Adv. and N. Y. Daily Gaz. for June 12, 1789.

2) Pa. Packet, T. March 16, 1790. 3) Federal Gazette, Fr. Oct. 15, 1790.

These concerts at Gray's fashionable gardens were held regularly during the summer months and were by no means of the "roof garden" order. The best performers of Philadelphia were engaged for the instrumental and vocal solos, and music only of composers then considered as the best, was played. The concert mentioned, for instance, brought Grand Overtures by Haydn, Schmitt, Martini and Symphonies by Stamitz and Abel.

For the years 1791 and 1792 I have not been able to trace Phile's name, but I find him as 'Phile Philip, music master, 207 Sassafrasst.' in the Philadelphia Directory for 1793. Then he disappears, and it is very likely that he died a victim of the yellow fever epidemy raging so terribly at Philadelphia during 1793 for we notice a 'Phile, Susanna, widow, Washer, 86 No. Fourth st.' in the directory for 1794.

This is a curriculum vitae of Philip Phile, as far as I could glean it from newspapers and other sources. Not once is he mentioned as author of the 'President's March'. However, as he evidently was a composer besides being a violin virtuoso, so far, neither chronology nor circumstances earnestly weaken J. C.'s claims in favour of Phile.

But, "The President's March" says J. C. "was composed by a Professor Pfyle, and was played at Trenton bridge when Washington passed over on his way to New York to his inauguration".

It seems not to have entered the mind of any of the historians quoted, except William S. Baker, to search for the contemporary accounts of this occasion. The research would not have caused them very much trouble as quite a number of newspapers printed reports of the "respectful ceremonies" at Trenton, among them the Pa. Mercury for Sat. May 2nd, 1789; the Pa. Packet for M. April 27th and the N. Y. Journal for April 30th. By neglecting the newspapers, the writers missed a most important clue, as will readily be seen from the report printed in the Pa. Packet:

"A Sonata Sung by a Number of young Girls, dressed in white and decked with Wreaths and Chaplets of Flowers, holding Baskets of Flowers in their Hands, as General Washington passed under the triumphal Arch, raised on the Bridge at Trenton, April 21, 1789.

Welcome, mighty chief! once more,
Welcome to this grateful shore
Now no mercenary foe
Aims again the fatal bow
Aims at thee the fatal blow.
Virgins fair and Matrons grave
Those thy conquering arms did save —
Build for thee triumphal bowers!
Strew, ye fair, his way with flowers*) —
Strew your Hero's way with flowers.

*) As they sung these Lines they strewed the Flowers before the General,

who halted until the Sonata was finished. The General being presented with a Copy of the Sonata, was pleased to address the following Card to the Ladies.

To the Ladies of Trenton . . .

General Washington cannot leave this Place without expressing his Acknowledgments to the Matrons and Young Ladies who received him in so novel and graceful a Manner at the Triumphal Arch in Trenton, for the exquisite Sensations he experienced in that affecting moment.

The astonishing Contrast between his former and actual Situation at the same spot, the elegant Taste with which it was adorned for the present occasion — and the innocent Appearance of the White Robed Choir who met him with the gratulatory Song — have made such an impression on his Remembrance, as, he assures them, will never be effaced.

Trenton, April 21, 1789."

The other papers referred to brought similar reports, all printing Sonata, instead of Cantata, with this important addition however: "Sonata, composed[1]) and set to music for the occasion". Of other music, performed at Trenton Bridge on this day, and especially of music composed for the occasion, not a syllable in any of the reports!

It is reasonable to suppose that this 'Sonata' was the piece alluded to by J. C. and attributed by one of the performers and later by Phile's son to Philip Phile as the 'President's March'.

At last the problem seems solved. J. C.'s statement seems to be corroborated to the degree of evidence by this account, and Philip Phile, indeed, seems to have been, beyond doubt, the author of the much disputed march. But our joy is premature, and our vexations are only beginning.

"New Music. Just published (Price 3 S. 9) and to be Sold by Rice & Co. Booksellers; South side Market near Second Street.

A chorus, sung before General Washington, as he passed under the triumphal Arch raised on the Bridge at Trenton, April 21st. 1789; composed and dedicated by permission, to Mrs. Washington By A. Reinagle."[2])

A third claimant, and a formidable one, in the person of one of the foremost musicians in the country, the composer of numerous marches, in particular of the "Federal March", written for and performed at Philadelphia on July 4th 1788 in the Grand Procession in honour of the Constitution![3])

---

1) Mr. Baker attributes the words to Major Richard Howell, later on Governor of New Jersey.

2) Pa. Packet, T. Dec. 29, 1789.

3) Judge Samuel W. Pennypacker of Phila. is believed to possess the only printed copy of this march extant. This I have seen and copied with the kind permission of the owner.

If the music of the Chorus sung on the Bridge at Trenton was identical with that of the so-called President's March, then, of course, A. Reinagle was the composer and not Philip Phile. But this conclusion is made impossible by the 'New York Subscription Concert' which took place on Tuesday, September 15th, 1789. We read in the 'Plan', printed in the Daily Advertiser for Sept. 15th:

"After the first Act, will be performed a chorus, to the words that were sung, as Gen. Washington passed the Bridge at Trenton — the Music now composed by Mr. Reinagle."

This passus implies that Reinagle's setting — published in December — was not the one sung when Gen. Washington passed the bridge. Consequently, Phile's traditional position of being the author of the President's March remains unshaken. However, under this condition only that the 'Sonata' and the march were identical.

This supposition is seemingly strengthened by the very fact of the two different settings of the Chorus.
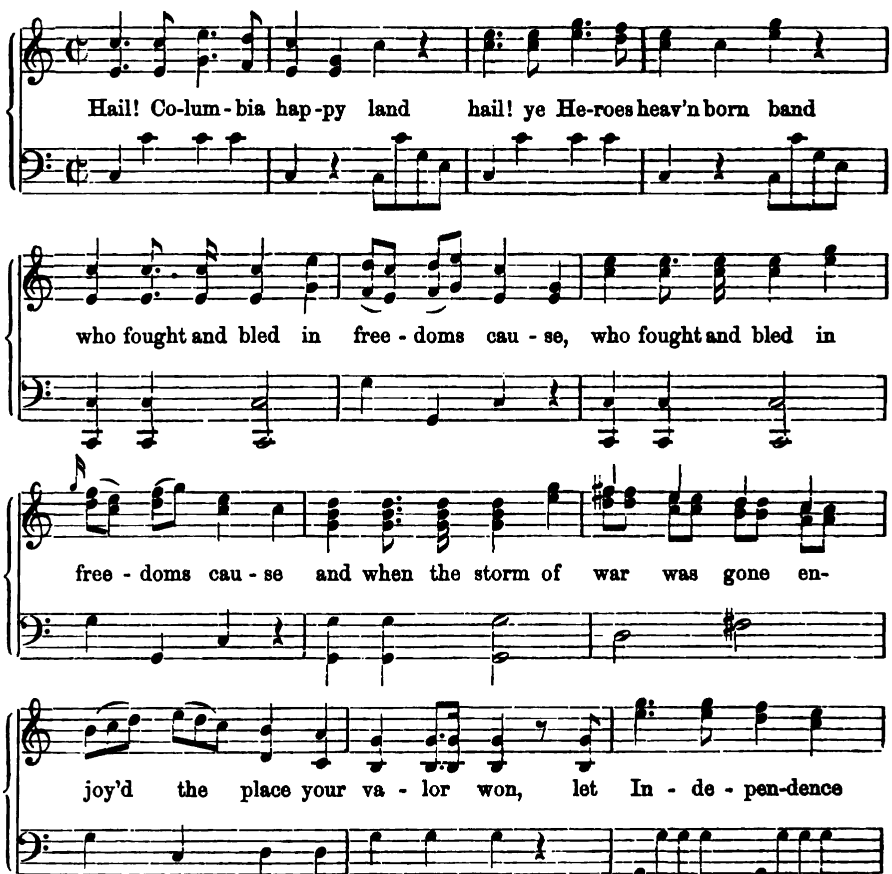
'The Flute Preceptor or Columbian Instructor Improv'd by R. Shaw, Philadelphia 1802' brings on p. 24 both a 'President's March' and a 'President's New March'. That the first was written in honour of President George Washington cannot be doubted being, as we shall see, a popular piece in 1794. I believe that the 'President's' New March', too, was written previously to the administration of the second president, John Adams. Otherwise the title would most likely read 'New President's March'. If, therefore, the first setting of the 'Sonata' became popular under the title of 'The President's March'. Reinagle's setting might have been styled 'President's New March' in order to distinguish both airs. But, unfortunately, this contradistinction by no means helps to solve the problem.

We remember that the claims for Phile are based upon the reminiscences of one of the original performers, confirmed later on by Phile's son. The term 'performer' without the addition of 'vocal' generally applies to a performer on some instrument. To have been a 'performer' on said occasion would infer that the 'Sonata' was sung with instrumental accompaniment. Nothing goes to show that such was the case. But, in order not to push arguments too far, we admit the possibility either of the 'performer' having been a vocal performer, scil. one of the 'young Girls' or of the Sonata really having been sung with instrumental accompaniment though not mentioned in any of the reports. We might even allow the combination of both possibilities for the simplification of matters.
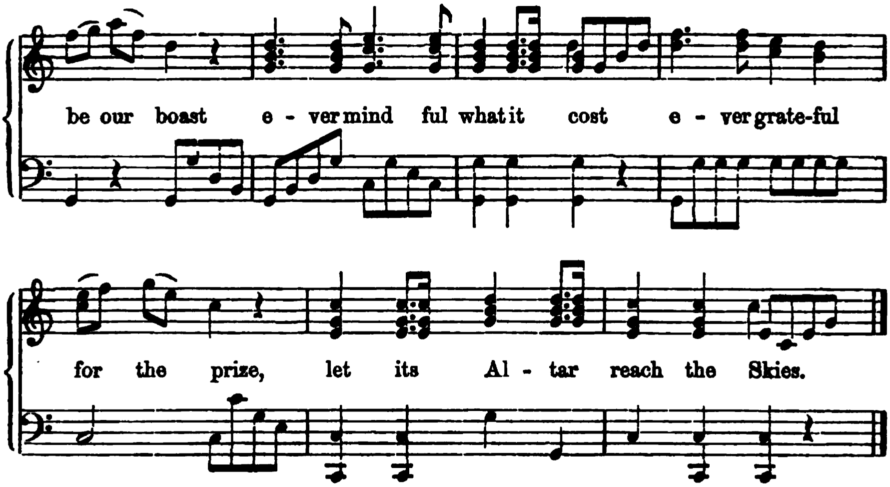
At any rate, one conclusion would necessarily follow if the 'Sonata' and the 'President's March' were identical: The music must have become known later on under the title of the 'President's March'.

But this is utterly impossible for a very simple reason. The words of the 'Sonata' cannot have been sung to any of the known versions of the 'President's March'! Neither to the arrangement for 'Hail Columbia', nor to the version in Shaw's Flute Perceptor, nor to a version which appears on p. 21 of 'The Compleat Tutor for the Fife. Philadelphia. Printed for and Sold by George Willig, No. 12, South Fourth Street. Phila.', nor cannot it be sung to the 'President's new March'[1]), To prove this, I submit the respective tunes to the reader.
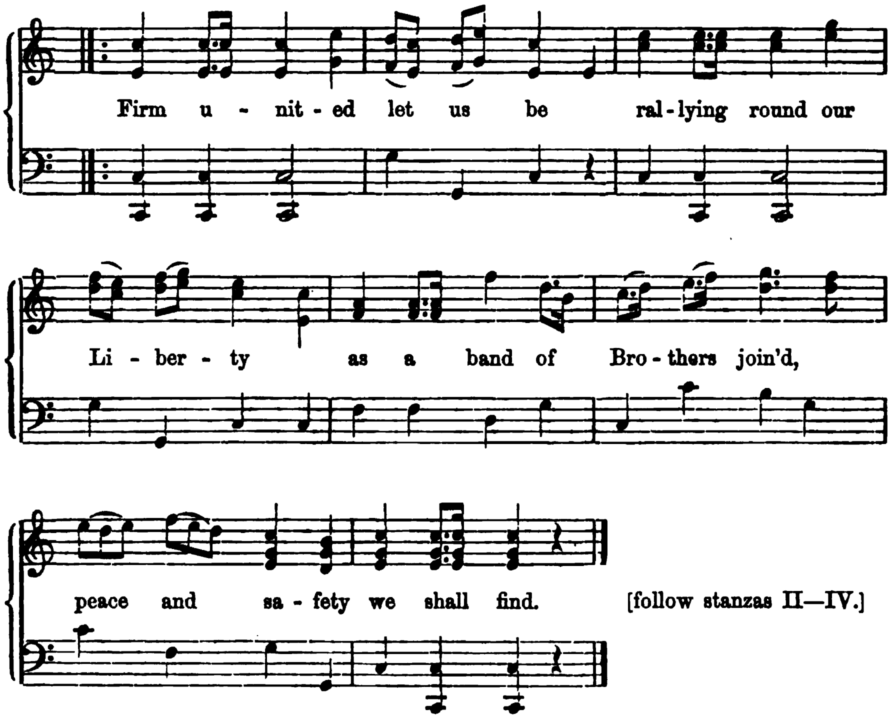
1) 'The President's March. A new Federal Song. Published by G. Willig. Market street No. 185, Phila.' and bound together with other Marches and Battle scenes, in a volume belonging to the Library Company of Phila.



1) This for many reasons very interesting book was published not earlier than 1805 as Willig's above mentioned address appears for the first time in the Directory for 1805.
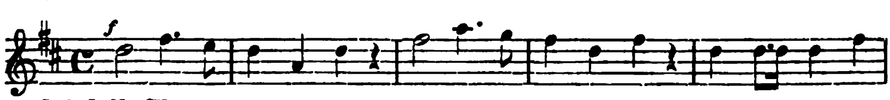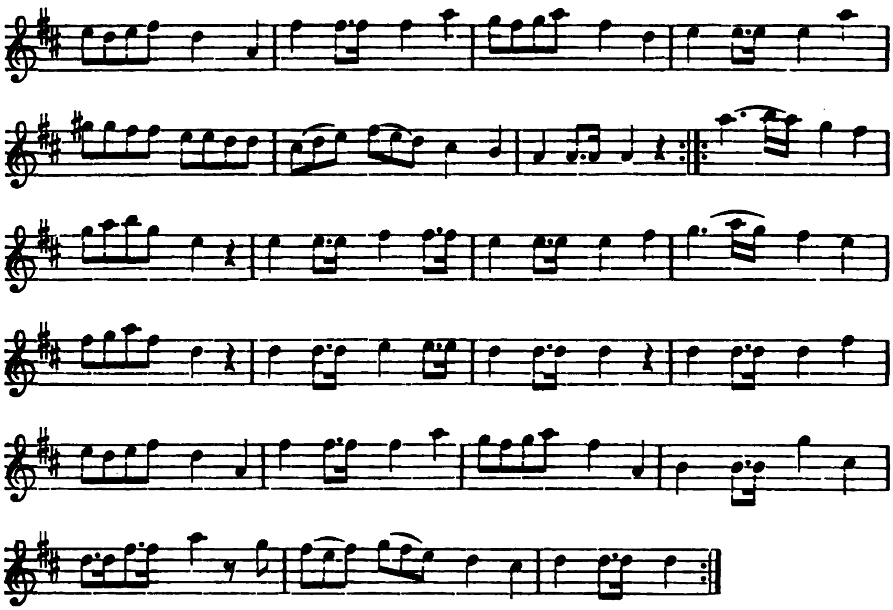


2d Chorus.
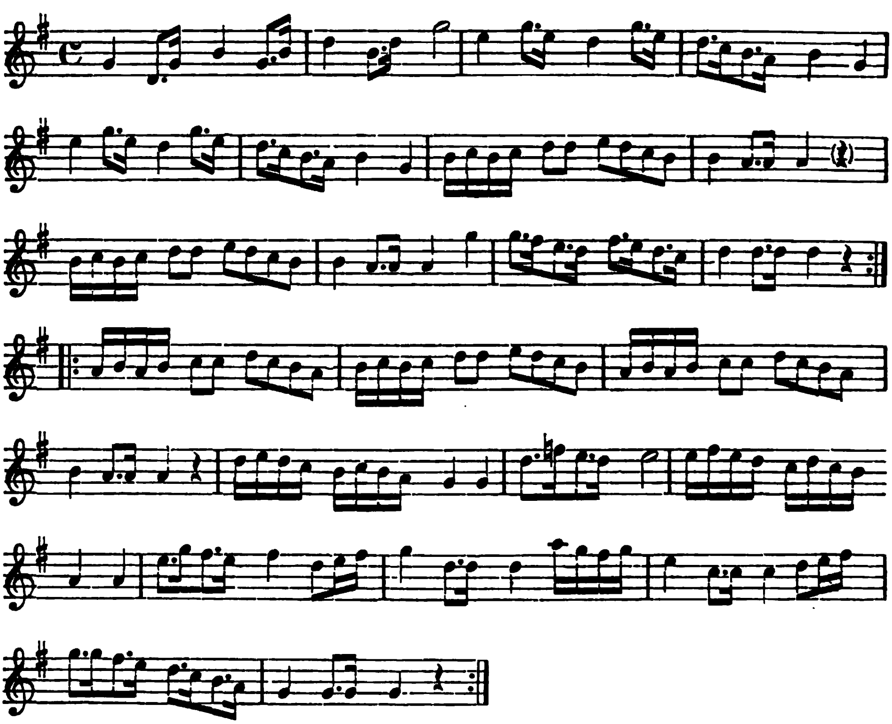


[follow stanzas II—IV.]

2) The President's March as in Shaw's Flute Preceptor. Philadelphia 1802.
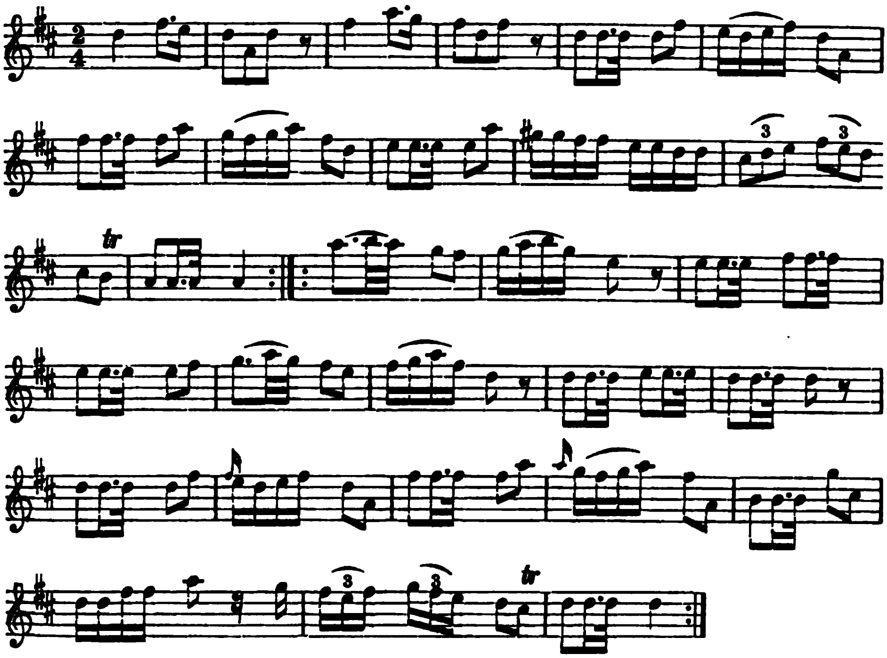




3) President's New March, as in the same book.



4) The President's March as in the Compleat Tutor for the Fife.



Every attempt to set the words of the 'Sonata' to these two melodies fails, even after the boldest surgical operations. Consequently the 'Sonata' sung on the bridge at Trenton and the 'President's March' were not identical. It follows that J. C.'s tradition like Mc. Koy's contains a contradictio in adjecto. Therefore we are not entitled to accept it as authentic.

But in order to be tolerant — perhaps only part of the statement is incorrect. Though the march was not played on Trenton Bridge it might have been composed nevertheless by Phile for some other occasion. If we neglect the incorrect part of J. C.'s statement then a literal interpretation of his words forces us to admit this possibility because they do not necessarily imply that the march was written for the festivities at Trenton.

Here the third version has to be examined as George Washington Parke Custis attributes the march to the same author. But it is of importance to remember that he simply claims that the march was composed by a German named Fyles in 1789 in contradistinction to [Francis Hopkinson's?] Washington's March and that it was struck up when the President entered the stage box with his family. He does not state when the march was first played, far less does he claim that the march

was composed for the occasion of Washington's first visit to the John Street Theatre in New York. We have to examine his account as it stands and are not justified in reading, like Saffell and Nason, pretty new items between the lines.

On the contrary I feel inclined to trust Custis' version neither as a solid basis for air-castles, nor as a reflex of direct and authentic information bearing upon the subject, nor as a supplementary evidence in favour of J. C.'s Phile tradition.

It might be objected that Custis having become a member of Washington's family a few months after his birth, ought to be considered as a witness reliable and out of reach of historical scepticism.

Certainly, if it were evident that he visited the theatre with the President on May 11, June 5, Nov. 24 and 30. 1789, the only four times — according to Baker's 'Washington after the revolution' and Paul Lord's charming book 'Washington and the theatre'[1]) — that the President attended theatrical performances in New York. This however is not the case, and we have no means of ascertaining whether or not Custis himself heard the President's march played on these occasions. In the second place are the recollections of a boy of eight years reliable? Certainly not; but this argument applies to Custis who was born in 1781 on the thirtieth of April[2]). Furthermore the 'Recollections' were written during a period of thirty years and their preface is dated by the author "Arlington House, Near Alexandria, Va. 1856". Is it not most likely that Custis when 'recollecting' the events of the year 1789 was forced to supplement his or his family's reminiscences with information gained from other sources, in particular from tradition and the study of books?

We might admit that the President's March was played on the occasions quoted though neither the newspapers, nor Ford, Ireland, Seilhamer and other accurate historians, nor the diary which George Washington kept in 1789, nor other contemporary sources compel us to admit this. But we do not admit the necessity of accepting Custis' statement as authentic that the march was written by Phile in 1789.

When a boy of eight years he probably was not very much interested in the name of the composer. If he was, such early recollections cannot be considered as a basis for critical history. If he learned the name later on, especially after twenty or thirty years had elapsed, then his account bears not more absolute weight than those of Mc. Koy and J. C. Finally I would like to call attention to a surprising circumstance.

---

1) Published in 1899 as No. 8 of the New Series of the Dunlap Society Publications.

2) Comp. Appleton or the 'Memoir of George Washington Parke Custis' prefixed by his daughter to the 'Recollections'.

Studying and extracting quite a number of newspapers etc. with a wider scope than of this paper I failed to find any kind of an item relating to a President's March previous to 1794. In this year, in the New York Daily Advertiser for May 8th, I at last came across such an item in the form of the following advertisement.

"To be continued Monthly. On Tuesday the 1st of April, 1794, was published, Price 50 cents, No. 1 of the Gentlemen's Amusement or Companion for the German Flute. Arranged and adapted by R. Shaw of the New York Theatre. Containing 'The President's March' . . etc."

It might seem as if this was a New York imprint. It was not, for we read a few lines above:

"Philadelphia printed for Shaw & Co. and sold by Harrison, No. 108 Maiden lane New York."

Some months later, the Old American Company then playing at the Cedar Street Theatre in Philadelphia advertised[1]) for Monday Evening Sept. 22th:

. . . "Previous to Tragedy [The Grecian Daughter] the band will play a New Federal Overture, in which are introduced several populars airs: Marseilles hymns, Ca ira, O dear what can the matter be, Rose Tree, Carmagnole, 'President's March', Jankee Doodle etc. Composed by Mr. Carr."

This potpourri met with public favour as it was repeated on the next play night (Wednesday) "between the play and after piece" and again on the following Wednesday.

Should later investigations support the correctness of my statement that the President's March is no where mentioned previously to 1794, the fact would be of singular importance.

Evidently the march was popular in 1794, but I doubt that it was so for years before. Had this been the case the march would have been published like A. Reinagle's 'Federal March', Sicard's 'New Constitution March and Federal Minuet' of 1788[2]) or other patriotic pieces, and advertisements to that effect would appear in the newspapers as is the case with all early American musical publications, either sacred or secular. We must not forget that the demand for patriotic music was very eager in those days, and a march in honour of President Washington would have sold rapidly. But, I failed to find the President's March advertised previous to 1794. Furthermore, had the air been very popular during the years 1789 to 1794, at least one of the innumerable political and patriotic songs which were to be sung to popular melodies and most of which were printed in the newspapers or magazines, would show the

1) American Daily Advertiser, Sept. 22.

2) See Federal Gazette, Phila. 1788, Oct. 2.

usual remark: 'Tune — President's March'. This however is not the case as far as I can see.

To conclude, we might concentrate our attention upon Phile as the possible author of the President's March more than upon Roth, but we have no right whatever, if interested in historical facts, to date the origin of the march 1789 or to attribute its authorship with certainty to either Philip Roth or Philip Phile. Unless further investigations throw additional light upon the problem the origin of the air to 'Hail Columbia' will remain more obscure than it seemed to be, and the popular writers on our national songs will do well to mention the two claimants with a very conspicuous question mark.

Der Quartsextakkord.

Seine Erklärung und Zukunft

von

G. Capellen.
(Osnabrück.)

Das eigentümliche Verhalten des Quartsextakkordes hat von jeher den Theoretikern sehr viel Kopfzerbrechen gemacht. Trotz der mannigfachen Erörterungen in den Lehrbüchern, trotz der Monographie von Rischbieter[1]) ist das Problem dieses Akkordes vom wissenschaftlichen Standpunkte noch immer ungelöst, da die üblichen, empirisch gefundenen Regeln nur kasuistischen Wert haben und einheitliche, für alle Fälle zutreffende Gesichtspunkte fehlen, wie es folgende Auslese von Ansichten der Theoretiker beweist:

E. F. Richter, Harmonielehre (17. Aufl.), Seite 147, Anmerkung:

»Die oft (!) notwendige Vorbereitung der reinen Quarte im Quartsextakkord hat manche Theoretiker veranlaßt, sie unter die Dissonanzen zu rechnen.«

Seite 7: »Die reine Quart gehört ursprünglich zu den Konsonanzen, da sie sich durch Versetzung in die reine Quint verwandelt, ebenso wie die reine Quint nur die reine Quart erzeugen kann und überhaupt niemals aus einer Konsonanz durch Versetzung in die Oktave eine Dissonanz entsteht. Es geschieht dieses Intervalls deshalb hier besonderer Erwähnung, weil in gewissen Fällen die Quarte eine ähnliche (!) Berücksichtigung verlangt wie manche Dissonanz.«

C. Stumpf, Konsonanz und Dissonanz[2]), Seite 80:

»Die Umkehrung eines Intervalls giebt stets ein Intervall von gleicher Konsonanz.«

Seite 32: »Wenn wir den isolierten Zusammenklang c-f hören, so klingt für unsere musikalischen Gewohnheiten f leicht als Vorhalt vor e. Der Dreiklang in erster Lage und die ihn konstituierenden Intervalle sind es nun einmal, auf die wir alles andere beziehen. Wir können nun freilich c-f auch auffassen als obersten Bestandteil eines Vierklanges f a c f, aber diese Auffassung muß erst künstlich hervorgerufen werden, die andere scheint näher zu liegen. Daher bleibt an der Quart, von diesem Standpunkt aus betrachtet, etwas Dissonantes haften.«

W. Rischbieter, Drei theoretische Abhandlungen, Seite 44:

»Wie jeder dissonante Akkord, sei es Septimen- oder Vorhaltsakkord, sich auflösen muß, so will (!) sich auch der Quartsextakkord auflösen. Die Auflösung

1) Drei theoretische Abhandlungen über Modulation, Quartsextakkord und Orgelpunkt. Dresden, F. Ries, 1879.

2) Erschienen als erstes Heft der »Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft«.

desselben wird darin bestehen, daß die Zweiheit (Quinte) entweder selbst Einheit (Grundton) wird oder zu einer Einheit übergeht. Die erste Auflösungsart ist die hauptsächliche, denn bei der zweiten bildet der Quartsextakkord größtenteils nur ein Übergangs- oder Durchgangsmoment.«

C. Kistler, Harmonielehre, Seite 15:

»Der Quartsextakkord soll im Verlaufe eines Tonstückes, wenn möglich, ganz vermieden werden, weil er immer (?) auf eine Kadenz hindeutet, was dem Flusse der Musik schadet.«

S. Jadassohn, Harmonielehre, Seite 62:

»Häufig in einem Tonsatz vorkommende, wenn auch (!) vorbereitete, Quartsextakkorde werden niemals gute Wirkung machen.«

O. Paul, Lehrbuch der Harmonik, Seite 48:

»Der Grund für die Zulässigkeit des Quartsextakkordes liegt nicht allein in der Vorbereitung und im gesetzmäßigen Stimmenfortschritt, sondern im Wesen der Tonart, welche den Quartsextakkord mit bestimmt ausgeprägtem Charakter in ganz unzweideutiger Weise verlangt.«

H. Riemann, Harmonielehre, 2. Auflage, Seite 101:

»Der Quartsextakkord ist eine entschiedene Dissonanz, denn g^{6}_{4} ist ein g-Durakkord mit c und e, $g^{6>}_{4}$ ein g-Durakkord mit c und es; die Quarte wird vorgehalten vor der Terz, die große oder kleine Sexte vor der Quint. Dissonante Töne sind die Quarte und Sexte; dieselben dürfen daher nicht verdoppelt werden.... Wie alle Vorhalts-Dissonanzen, muß auch der Quartsextakkord auf einem gewichtigen Taktteil auftreten, während seine Auflösung gewöhnlich auf einem leichten erfolgt. Umgekehrt tritt der Doppelgänger des Quartsextakkordes, der Durakkord in Quint- und der Mollakkord in Primlage [nach Riemann ist im A-mollklange e die Prim], am liebsten auf einem leichten Taktteil auf (der »durchgehende Quartsextakkord« der Generalbaß-Terminologie), womöglich bei Sekundfortschreitung oder doch möglichst gebundener Führung aller Stimmen.«

Man sieht, die Angelpunkte des Problems sind die Fragen: a) Ist die Quart im Quartsextakkord Konsonanz oder Dissonanz? b) Ist der (betonte) Quartsextakkord ein selbständiger oder ein Vorhaltsakkord? c) In welchem Verhältnis steht der Quartsextakkord zur Tonalität?

I.

Um diese Fragen beantworten zu können, ist das Verhalten des Quartsextakkordes zunächst **empirisch** (**induktiv**) festzustellen, d. h. es ist zu untersuchen, wie der Quartsextakkord in der Praxis vorkommt und wie er etwa sonst nach der Entscheidung eines unbefangenen musikalischen Ohres praktisch vorkommen kann. Um keinen Fall der Verbindungen des Quartsextakkordes außer Acht zu lassen, habe ich mich der Mühe unterzogen, die konsonanten Dreiklänge nach den überhaupt möglichen Intervallen der Grundtöne auf dem Klavier in allen Lagen zu verbinden, nach folgender Gruppierung:

a) Gleicher Grundton. Modell: C—C (C_0) und umgekehrt.

[Der einfache große Buchstabe bedeutet auch im Folgenden stets den zugehörigen Durdreiklang, das kleine o am Fuße den Molldreiklang].

b) Quint-(Quart-)schritte.

1. Reine Quint-(Quart-)schritte.	Modelle:	C —G (G_0)	und	umgekehrt
		C_0—G (G_0)	»	»
2. Weiche » » »	»	E —B (B_0)	»	»
		E_0—B (B_0)	»	»

c) Terzschritte.

1. Harte Terzschritte.	Modelle:	C —E (E_0)	»	»
		C_0 —E (E_0)	»	»
2. Enharmonische Terzschritte.	»	H —Es(Es_0)	»	»
		H_0 —Es(Es_0)	»	»
3. Weiche Terzschritte.	»	C —Es(Es_0)	»	»
		C_0 —Es(Es_0)	»	»
4. Enharmonisch-weiche Terzschritte	»	As —H (H_0)	»	»
		As_0—H (H_0)	»	»

d) Sekundschritte.

1. Ganztonschritte.	Modelle:	F —G (G_0)	»	»
		F_0 —G (G_0)	»	»
2. Leittonschritte.	»	E —F (F_0)	»	»
		E_0 —F (F_0)	»	»
3. Chromatische Schritte.	»	Es —E (E_0)	»	»
		Es_0—E (E_0)	»	»

Vorstehende Modelle wurden, mit oder ohne Hinzufügung dissonanter Töne, in mannigfachem tonalen Zusammenhange geprüft, in der Erwägung, daß die moderne Musik keine einzige dieser Akkord-Verbindungen verabscheut und eine wirklich wissenschaftliche Lösung des Problems alle Möglichkeiten berücksichtigen muß, seien dieselben bereits praktisch verwendet oder nicht. Das Resultat war folgendes:

1. Kadenzierender Gebrauch des Quartsextakkordes.

(Der Quartsextakkord als Tonartbefestiger, tonal oder modulierend.)

Kennzeichen: Betonung des Quartsextakkordes und Übergang desselben in den Rechtsklang oder Rechtssept- (seltener Rechtsnon-) klang oder in eine Umkehrung dieser Akkorde. [»Rechtsklang« = »Dominantdreiklang«, »Linksklang« = »Unterdominantdreiklang«, »Mittelklang« = »Tonischer Dreiklang« der Generalbaß-Terminologie.] Im Rechtsklang kann der Grundton als akustischer Kombinationston weggelassen werden,

wodurch wir den »Terzseptklang«, »Terznonklang« und »Terztiefnonklang« erhalten, d. h. den »verminderten Dreiklang«, »Kleinen Septimenakkord« und »Verminderten Septimenakkord« der alten Methode.

Im dreiteiligen Takt kann statt des metrisch betonten ersten Taktteiles der zweite rhythmisch betonte Taktteil dem Quartsextakkord angewiesen werden (vgl. Beilage Fig. 4c).

Eingeführt wird der kadenzierende Quartsextakkord am häufigsten durch den Linksdur- oder -mollklang oder dessen Ableitungen, seltener durch den Mitteldur- oder -mollklang, am seltensten durch den Rechts-, Rechtssept- oder -nonklang, da der Reiz einer Akkordreihe durch Vorwegnahme eines folgen sollenden vermindert wird. Die Ableitungen der für die Kadenz verwendbaren Klänge veranschaulicht die Übersicht in Fig. 1, betreffend die Tonalität von C-dur und C-moll. Die offenen Noten sind dort die Haupttöne der C-dur-Tonart und der darauf zurückzuführenden gleichfundierten C-moll-Tonart, die indessen, wie üblich, mit den Vorzeichen der Paralleltonart Es-dur zu versehen ist. Die eingeklammerten Vorzeichen gelten den wesentlichen tonalen Nebentönen, wie sie in der absteigenden chromatischen Durtonleiter enthalten sind. Nur die natürliche Sept b fehlt, da sie, wenigstens in Dur-Stücken, für die Kadenz unbrauchbar ist[1]). Benutzt man im Linksklang den Grundton f mit der Sept es zur Einführung des Quartsextakkordes, so wird man den Akkord lieber durch die Mollterz as als durch die Durterz a vervollständigen; denn der Durseptklang f a c es würde Rechtsseptklang einer anderen Tonalität sein. Die Hochprim fis darf nicht gleichzeitig mit der Tiefsext des auftreten, da in selbständigen Klängen die stärksten akustischen Obertöne, Oktave und Quint, stets als reine Intervalle verstanden werden. Wenn die Linkssept es in Verbindung mit der Hochprim fis um einen Halbton steigt, kann dafür die Hochsext dis (Nebenton der steigenden chromatischen Tonleiter) eintreten. Derselbe Nebenton kann im Rechtsklange als Hochquint vorkommen.

Nach diesen Maßgaben können alle möglichen Klang-Zusammensetzungen der Figur 1 zur Einführung des Quartsextakkordes benutzt werden, sowohl die wirklich als Ableitungen der drei tonalen Grundklänge L M R zu bezeichnenden, als auch die zu selbständigen Klängen der erweiterten Tonalität gewordenen Grundstellungen a c e (A_0), d f a (D_0), e g h (E_0), as c es (As) und des f as (Des). Durch die Zurückführung sämtlicher zur Einleitung des kadenzierenden Quartsextakkordes dienlichen Akkorde auf die tonalen Grundklänge ist zugleich diejenige Einheitlichkeit gewonnen, welche stets das erstrebenswerteste Ziel jeder Wissenschaft sein muß. Daß in Mollsätzen auch die in Figur 1 nicht vor-

1) Den Grund siehe unten S. 174.

handene natürliche Sept b dem Quartsextakkorde vorangehen kann, ist nicht verwunderlich, wenn man weiß, daß die C-moll-Tonalität außer der Basis-Tonart C-dur auch die Parallel-Tonart Es-dur und die Kombinations-Tonart As-dur umfaßt, wie experimentell am Klavier nachgewiesen werden kann. Beispiele zu dieser Verwendung der Sept enthält Figur 2, während Figur 3 die Möglichkeit der Einführung durch Ableitungen des Rechtsklanges darthut.

Wenn nun der unbefangene Leser die mitgeteilten und die sonstigen, nach obiger Anweisung zu bildenden Kadenzen am Klaviere durchspielt, so wird er sicherlich keinen Augenblick an der Konsonanz und selbstständigen Wirkung des Quartsextakkordes zweifeln, wie denn auch akustisch die Konsonanz des Dur-Quartsextakkordes unanfechtbar ist[1]). Der Quartsextakkord ist nur dann dissonant, wenn er wirklich als Vorhalt auftritt (siehe Figur 4). Um diesen Fall scharf zu umgrenzen, ist das oft verkannte Wesen der Vorhalte dahin zu präzisieren: Vorhalte sind betonte, akkordfremde Töne oder Klänge, welche als Verzögerung des Bezugstones (-akkordes) empfunden werden. »Vorhalt« setzt also stets ein rhythmisches Abhängigkeits-Verhältnis zwischen Tönen oder Klängen voraus. Daß dieses beim Auftreten des kadenzierenden Quartsextakkordes dem Gehöre stets zum Bewußtsein komme, diese durch die Notierung g^6_4 ausgesprochene Behauptung Riemann's ist doch nur eine *petitio principii*, welche durch die Beispiele Figur 5 widerlegt wird.

Dazu kommen die vielen Fälle, wo der Quartsextakkord zwar betont, aber nicht kadenzierend auftritt (siehe unter 2), wo er weder vorbereitet noch aufgelöst ist. Dem Auswege, den betonten Quartsextakkord bald als g^6_4, bald als $\underset{5}{c}$ (d. h. als einfache Dreiklangsumkehrung) zu bezeichnen, würde die einheitliche Notierung $\underset{5}{c}$ entschieden vorzuziehen sein, da im Zweifel der Quartsextakkord selbständiger Akkord und kein Vorhalt ist. Endlich widerspricht die von Riemann aus der Dissonanz der Quarte und Sexte gezogene logische Schlußfolgerung, daß diese Töne nicht verdoppelt werden dürfen, der Praxis, welche die Verdoppelung mit Recht nicht scheut (vergleiche Figur 6 und unten Seite 174).

Alles dieses spricht für die Konsonanz und Selbständigkeit des kadenzierenden Quartsextakkordes.

2. Der nicht kadenzierende Quartsextakkord.

a) Der betonte Quartsextakkord.

Wie wenig die gewöhnlich aufgestellten Regeln, daß der betonte Quartsextakkord mit Vorbereitung der Quart (oder eines anderen Tones)

1) Vgl. Max Meyer, Zur Theorie der Differenztöne (Zeitschr. f. Psychol. Bd. XVI, Heft 1).

und Liegenbleiben oder stufenweiser Fortführung des Basses aufzutreten habe [1]), allgemeine Geltung beanspruchen können, beweisen die Beispiele in Figur 7, die ebenso wie die folgenden absichtlich in größerer Menge aufgestellt sind, damit die Gegner nicht etwa in der Vereinzeltheit der Ausnahmen die Bestätigung jener Regeln finden. Auch hier kann der Quartsextakkord Vorhalts-Dissonanz sein (siehe Figur 8).

b) Der unbetonte Quartsextakkord.

Die Theorie gestattet nur den stufenweise durchgehenden Quartsextakkord. Daß indessen der unbetonte Quartsextakkord auch springend ein- und fortgeführt werden kann, beweisen die Beispiele in Figur 9.

3. Mehrere Quartsextakkorde hinter einander.

a) Keine Quartenparallelen.

Gegen die Folge mehrerer Quartsextakkorde verhalten sich die Lehrbücher durchaus ablehnend. Die Beispiele in Figur 10 beweisen jedoch deren Zulässigkeit.

b) Quartenparallelen.

Daß auch Quartsextakkorde mit Quartenparallelen möglich sind, ergeben die Beispiele Figur 11.

II. Höhere (deduktive) Ansicht des Quartsextakkordes.

1. Akustisch-psychologisch ist der Dur-Quartsextakkord ebenso konsonant wie die übrigen Lagen des Durdreiklanges. Der Moll-Quartsextakkord ist zwar akustisch dissonant, aber nicht im Sinne des folgenden Rechtsklanges, sondern an sich betrachtet, wegen der mitklingenden Ober- und Kombinationstöne. Psychologisch und empirisch ist dagegen die Konsonanz auch des Moll-Quartsextakkordes wie des Molldreiklanges überhaupt nicht zu bezweifeln — ein hier nicht weiter zu erörterndes Thema. Sind nun aber sämtliche Lagen der Dreiklänge bezüglich ihrer Konsonanz einander ebenbürtig, so folgt logisch, daß die Verbindungen des Quartsextakkordes nach denselben Gesichtspunkten zu beurteilen sind, wie die Verbindungen der Grundstellungen und der Sextakkorde (»Terzprimklänge« der neuen Methode), d. h. nach den Gesetzen über Verwandtschaft, Stimmführung und Tonalität. Hierzu sei zur Berichtigung oft angetroffener Irrtümer kurz Folgendes bemerkt:

a) Zu den Grundstellungen sind auch die sogenannten Rameauschen Sextakkorde zu rechnen, wegen der ausgelassenen, aber akustisch mitklingenden Quinten. Diese Sextakkorde sind in C-dur und C-moll

1) Vgl. z. B. Richter, Harmonielehre, S. 145.

folgende: F^{6}_{3}, $F^{6\cdot}_{3}$, $F_{0}{}^{6}_{3}$, $F_{0}{}^{6\cdot}_{3}$ (auch als $\underset{3}{\text{Des}}$ deutbar); C^{6}_{3}, $C^{6\cdot}_{5}$, $C_{0}{}^{6}_{3}$, $C_{0}{}^{6\cdot}_{3}$ ($\underset{3}{\text{As}}$); G^{6}_{3}, G^{6}_{3}. [Die Punkte hinter den Ziffern zeigen erniedrigte Töne an]. Daß die Benennung »Sextklang« nur auf vorstehende Grundstellungen (mit oder ohne Quint) paßt, da doch auch »Septklang« und »Nonklang« Grundstellungen anzeigen, daß dagegen statt der gebräuchlichen Termini »Sextakkord« und »Quartsextakkord« richtiger »Terzprimklang« und »Quintprimklang« stehen sollte, diese Einsicht wird sich hoffentlich mehr und mehr ausbreiten[1]).

b) Durch die Kenntnis der Grundtonabstände (die Begriffe »Quint- und Terzverwandtschaft«) ist das Wesen der Klang-Verwandtschaft nicht erschöpft. Erst die Lehre von den diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonbeziehungen vermag es ganz zu enthüllen. Grundelemente der Verwandschaft sind gemeinschaftliche Töne (»Ruhetöne«) und nächst ihnen die diatonischen Halbtöne (»Leittöne«), da Ruhe- und Leittöne die engste Verbindung zwischen zwei Klängen herstellen.

Die Klang-Verwandtschaft ist unabhängig von der Stimmführung, d. h. besteht ohne Rücksicht auf die Höhenlage der Ruhe- und Leittöne, sodaß ein Ruheton oder ein Leittonfortschritt in einer anderen Stimme erscheinen kann.

Der Effekt der Klang-Verwandtschaft richtet sich stets nach der Auffassung des Gehöres, welches die Klänge auf die einfachste Weise deutet — nicht nach der häufig differierenden tonal-logischen Schreibweise. Die diatonische Verwandtschaft nimmt wegen ihrer Ungezwungenheit und leichten Verständlichkeit eine bevorzugte Stellung und den größten Raum in allen Tonstücken ein. Der Effekt der chromatischen und enharmonischen Klang-Verbindungen ist ein eigentümlich überraschender, blendender, wegen des durch jeden chromatischen oder enharmonischen Schritt bedingten Stimmungswechsels. Er wird noch verstärkt durch den Querstand chromatischer Töne, welcher, wenn vorbereitet, d. h. bei Vorherliegen des ersten querständigen Tones als Ruhetones oder bei stufenweiser Einführung des zweiten beziehungsweise stufenweiser Fortführung des ersten querständigen Tones stets durchaus wohlklingend ist. Obwohl die chromatischen Töne an sich keine Verwandschaft begründen, spielen sie dennoch eine eigentümliche Rolle als enharmonische Leittöne, offenbar die Folge davon, daß das Ohr zugleich mit dem chromatischen Schritt den einfachen diatonischen Leitschritt hört.

Die Verwandtschaft wird vergrößert durch Hinzutritt dissonanter Töne zu den konsonanten Dreiklängen, ferner durch nachklingende Töne (»Indirekte Verwandtschaft« in dem hier gebrauchten Sinne). Der letztere,

1) Vgl. auch Riemann, Harmonielehre, S. 71, 13, 15; kurzgefaßte Harmonielehre im Musiktaschenbuch, S. 210—212).

bisher nicht gewürdigte Fall liegt vor, wenn ein Ton erklingt, welcher im folgenden Dur- oder Mollklange akustisch als Quint oder im folgenden Durklange akustisch als Sept mittönt (siehe Figur 12). Das Mittönen der Sept wird dem Ohre in jeder Lage des Durklanges bewußt (vergleiche Figur 9 a, b, e, f, s, y; Figur 10 l; Figur 11 a). Hieraus erklärt sich die oben Seite 170 erwähnte Unbrauchbarkeit des Quartsextakkordes mit vorangehender Sept in der Durkadenz.

Die akustische Quint wird dagegen nur bei Grundstellung oder Terzprimlage des (Rameau'schen) Sextakkordes als mittönend empfunden, nicht dagegen bei Sextprimlage, d. h. wenn der Sextakkord als selbstständiger Molldreiklang erscheint (vergleiche Figur 7 c; 9 l; 10 h, s; 11 h; 13). Wegen des starken Mittönens der Quint ist indirekte Verwandtschaft auch bei Umstellung der Akkorde Figur 12 a vorhanden, wie sie Figur 7 b zeigt, wogegen bei Umstellung des Falles Figur 12 b die indirekte Verwandtschaft verschwindet, wie man sich beim Anhören von Figur 7 q, 9 d, 10 f, 11 b überzeugen kann.

c) In der Lehre von der Stimmführung spielen nächst den Ruhetönen die zweiseitigen und einseitigen Töne (d. h. die nach oben und unten beziehungsweise blos nach einer Richtung stufenweise anschließenden Töne) eine besondere Rolle, insofern als neben den Grund- und Ruhetönen die zweiseitigen Töne sich am besten für die Verdoppelung eignen (siehe Figur 6), insofern weiter einseitige Leittöne Strebetöne, d. h. auflösungsbedürftig sind.

Unter den einseitigen Ganztönen sind von auffälliger, Verwandtschaft mindernder Wirkung die nach oben gehenden, wenn sie sich dem Ohre als umgangene Leitsepten der jeweiligen Tonart aufdrängen $\left(\text{z. B. } \begin{matrix} \text{b—c} \\ \text{g‿g} \\ \text{es} \end{matrix} \text{ statt } \begin{matrix} \text{h—c} \\ \text{g‿g} \\ \text{es} \end{matrix}\right)$, sowie die nach unten schreitenden, wenn sie in Molltonarten umgangene Leitsexten sind $\left(\text{z. B. in A-moll } \begin{matrix} \text{a⁀a} \\ \text{fis—e} \end{matrix} \text{ statt } \begin{matrix} \text{a⁀a} \\ \text{f—e} \end{matrix}\right)$.

Übermäßige Sekundsprünge sind auch in Vokalsätzen erlaubt, wenn sie von einem Hauptton oder wesentlichen Nebenton[1]) der jeweiligen Tonart zu eben solchem Nebenton oder einem Hauptton geschehen und umgekehrt; dieses beruht auf der durch die leichte Vorstellbarkeit der Haupt- und wesentlichen Nebentöne gewährleisteten Treffsicherheit.

Quinten-Parallelen sind erlaubt als Ruheton- und (diatonische oder enharmonische) Leit-Quinten. Ruheton-Quinten liegen vor, wenn einer oder beide Quinttöne (ohne Rücksicht auf die Höhenlage) Ruhetöne sind. Die Zulässigkeit der Quinten-Parallelen gründet sich also auf das Prinzip

1) Siehe oben S. 170.

der Klang-Verwandtschaft; daher sind verboten Ganzton-Quinten, welche nicht Ruheton-Quinten sind.

d) Die Molltonarten bevorzugen wegen ihrer nach der Parallel- und Kombinations-Tonart[1]) gravitierenden Tonalität die Haupttöne dieser Tonarten, abgesehen von der mit Basis-Dur gemeinsamen Leitsept und Hochquart. Kein Wunder, daß die Verbindungen des C-mollklanges mit dem D-moll-, A-dur- und A-moll-, E-dur- und E-moll-und H-durklange auffällig, wenn auch keineswegs unerhört sind (vgl. z. B. die wahrscheinlich hier zum erstenmale versuchten Folgen C_0 A in Figur 9 o, p; 10 n).

2. Die Gewohnheit, den Quartsextakkord kadenzierend (d. h. mit liegenbleibendem Baßton und mit gebundener oder stufenweiser Einführung) zu vernehmen, ist nicht ohne Einfluß auf das Hören geblieben, wie denn überhaupt die Gewohnheit das Verhalten des Gehöres zu den Musik-Phänomenen sehr erheblich beeinflußt. Das moderne Ohr ist dem Quartsextakkord gegenüber kein unbefangener, objektiver Beurteiler! Nur so ist es zu erklären, daß es an die Behandlung desselben einen strengeren Maßstab legt als an die der Grundstellung und der Terzprimlage, daß es eine engere Verbindung des Quartsextakkordes nach beiden Seiten fordert. Wir haben nun aber induktiv gefunden, daß der Baßton des Quartsextakkordes sehr wohl springend ein- und fortgeführt werden kann, daß solche Sprünge sogar bei Folgen von Quartsextakkorden statthaben dürfen, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen. Nach welchen Normen richtet sich also der Quartsextakkord? Giebt es überhaupt ein einheitliches, für alle Fälle giltiges Gesetz für die Behandlung des Quartsextakkordes? Allerdings! Es ist dasselbe Prinzip, durch welches auch das diffizile Quintenparallelen-Problem seine Lösung fand, nämlich das Prinzip der Klang-Verwandtschaft in dem oben entwickelten Sinne, d. h. der Quartsextakkord muß nach beiden Seiten Ruheton-Verbindung oder (diatonischen oder enharmonischen) Leitton-Anschluß haben, wenn er das moderne Ohr befriedigen soll; auch indirekte Verwandtschaft genügt. Da nun die Verwandtschaft unabhängig von der Stimmführung ist, so ist es gleichgiltig, in welcher Stimme und Höhenlage der Ruhe- oder Leitton-Anschluß vorhanden ist. Nunmehr erklärt sich die Zulässigkeit der Baßsprünge von selbst. Damit jedoch der Leitton-Anschluß dieselbe verbindende Kraft habe wie der Ruheton-Anschluß, muß ersterer von einseitigen Halbtönen aus geschehen, da deren (in beliebiger Höhenlage erfolgender) leitweiser Fortschritt vom Ohre viel schärfer erfaßt wird, als die Leitverbindung zweiseitiger Töne, vergleiche $\left(\text{z. B. } \begin{matrix} h & < & c \\ g & \smile & g \end{matrix} \text{ und } \begin{matrix} h & < & c \\ g & & a \end{matrix}\right)$.

Daß die Hinzufügung dissonanter Töne die Ein- und Fortführung der

1) Vergl. S. 171.

Quartsextakkorde gefälliger macht (obschon häufig auf Kosten ihrer Eigenart), ist erklärlich, da ja dissonante Töne die Klang-Verwandtschaft vergrößern.

Damit ist das Rätsel des Quartsextakkordes für die Gegenwart gelöst, indem nunmehr leitende Gesichtspunkte gewonnen sind, welche in allen induktiv abgeleiteten Fällen seines Auftretens zutreffen, wie der Rückblick auf die Beilagen beweist. Beispiele mit einseitigen Halbtönen (zugleich mit oder ohne Ruhetöne) findet der Leser in den Figuren 3; 7 b, d—h, k—m etc., Beispiele mit dissonanten Akkorden in den Figuren 2 d; 3; 5; 7 i; 9 c, g, h; 10 d, e, o; 11 c etc.

3. Bei ganztönigen Grundton-Abständen versagt indessen die gefundene Regel über den Quartsextakkord, falls nicht indirekte Verwandtschaft vorhanden ist (vergleiche Figuren 2 c; 7 q, r; 9 d, i, k; 10 f; 11 b, f; dagegen Figuren 9 l; 10 s; 11 h). Dem modernen parteiischen Ohre sind solche Ausnahmen ungewohnt, mißliebig. Hat man sich aber einmal durch häufigeres Spielen solcher Beispiele, wie wir sie gebracht haben, von der Einseitigkeit der kadenzierenden Tendenz frei gemacht und ist größere Objektivität gewonnen, so werden auch die gerügten Folgen ihre Anstößigkeit verlieren und geläufig werden. Daß dem wirklich so ist, läßt sich in einem Falle bereits jetzt ganz deutlich nachweisen. Man spiele die Beispiele Figur 13 und überzeuge sich, daß die Folge D-mollklang-Quartsextakkord nach den derzeitigen Anforderungen an die Verbindung des letzteren fehlerhaft ist und eigentlich schlecht klingt; wenn dieses dem Gehöre nicht zum Bewußtsein kommt, so kann der Grund nur in der Häufigkeit dieser Akkord-Verbindung, also in der Gewohnheit, liegen. Riemann leitet zwar die D-moll-Grundstellung in C-dur von f^{6}_{3} ab und bezeichnet sie ebenso wie a c e und e g h als »Scheinkonsonanz«[1]); bei dieser Annahme würde obige Folge unter die Quartsextakkord-Regel fallen wegen des im Klange d f a zu fingierenden C (Ruheton). Indessen widerspricht diese Hypothese denn doch zu sehr der natürlichen Empfindung, würde auch nur im Fall Figur 13 a, nicht aber b, wo d f a zweifellos $= D_0$ ist, möglich sein.
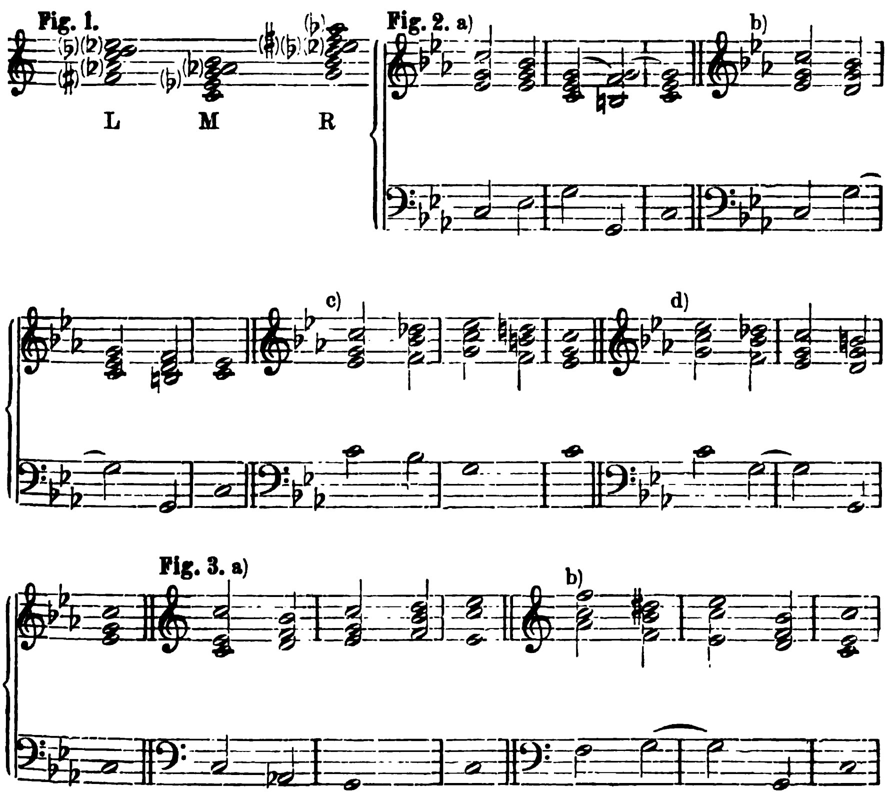
Jede Gewohnheit wird durch länger fortgesetzte Gegengewohnheit aufgehoben. Würden sich also in Zukunft die Komponisten von der traditionellen Beschränkung des Quartsextakkordes frei machen und ihn vielseitiger verwenden, so würde bei der bekannten Wandelbarkeit des Gehöres auch das Publikum ihn in der abweichenden Behandlung bald verstehen und schätzen lernen. Verdient hat der Quartsextakkord die Entfesselung durchaus; denn erstens ist er den übrigen Dreiklangslagen an Konsonanz ebenbürtig, wie schon erwähnt; zweitens ist mit seiner
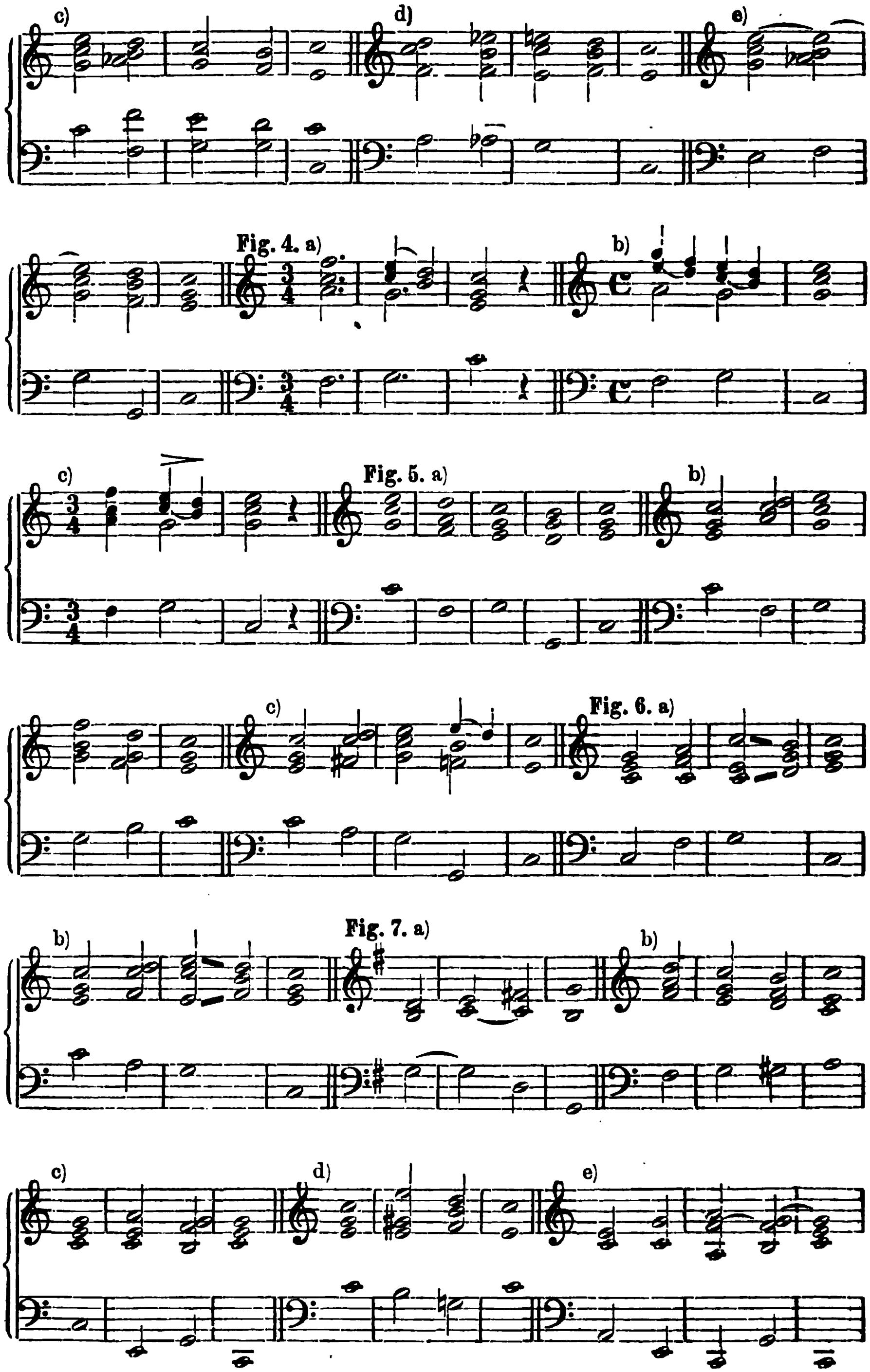
1) Vgl. Musik-Taschenbuch S. 214, Modulationslehre S. 21—24.
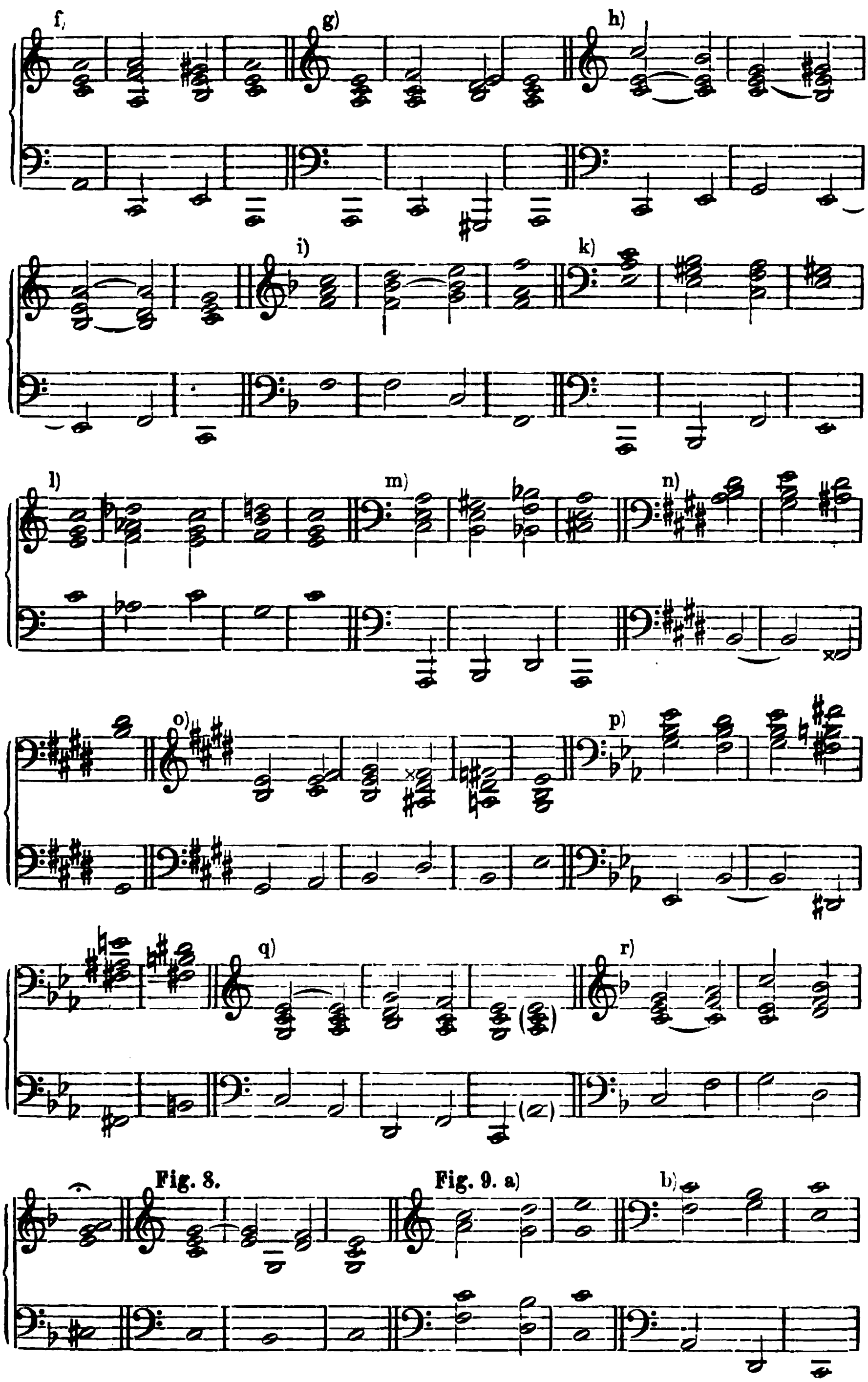
kadenzierenden, tonartbefestigenden Rolle seine Bedeutung bei weitem nicht erschöpft, wie die Beispiele Figuren 7—11 beweisen; endlich vermag er speziell dem Mollgeschlecht ganz neue Nüancen zu geben, wie Figuren 7 q, r, 9 e—k, n—q, 10 i, k ahnen lassen. Das künftige Mollprinzip lautet: Gewinnung eines r e i n e n Moll durch Befreiung des modernen Moll von der Basis-Durtonart, also Vermeidung der mit dieser gemeinsamen Leitsept und des kadenzierenden Moll-Quartsextakkordes!
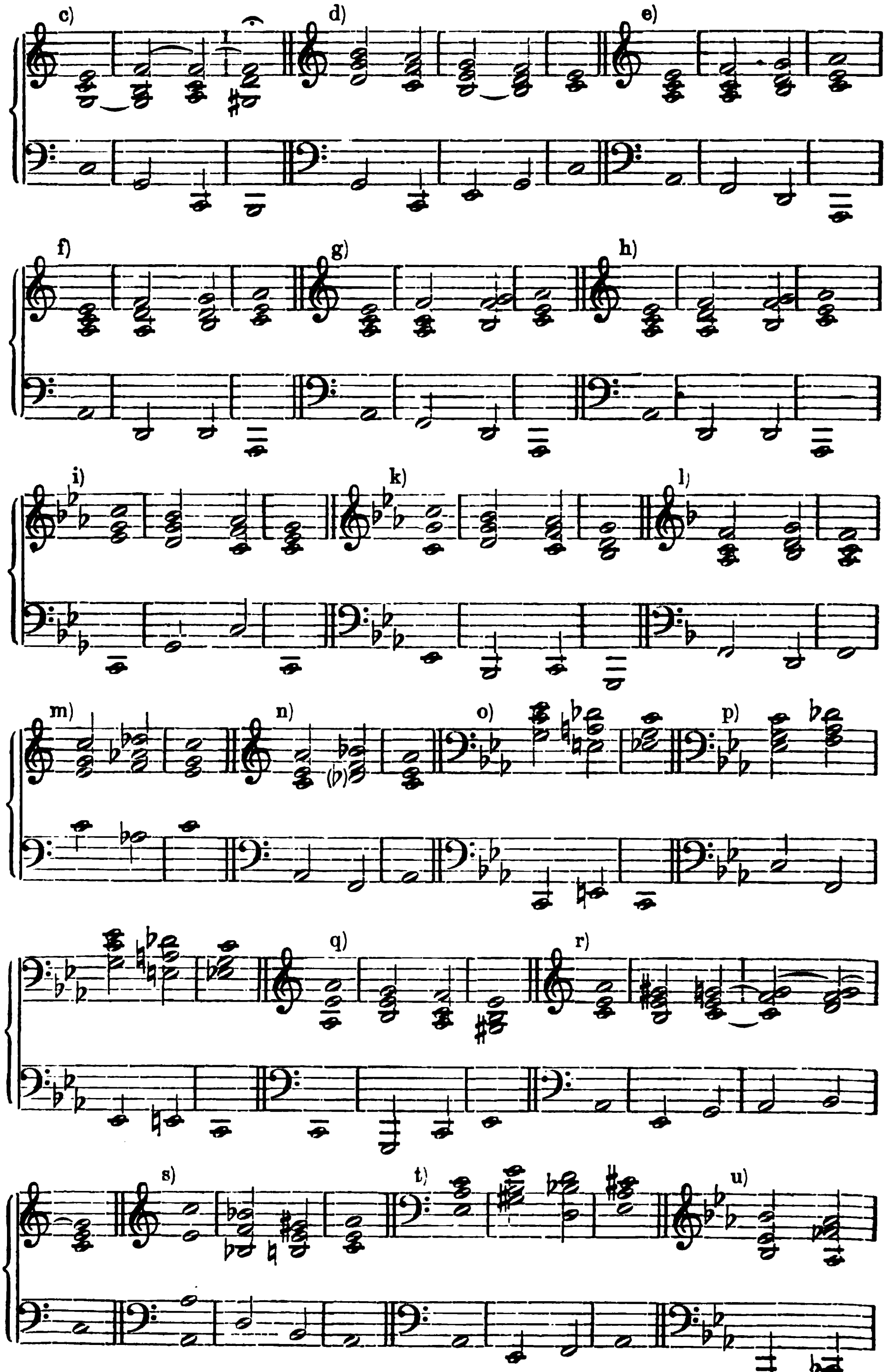
Werden dem Quartsextakkord künftig gleiche Rechte verliehen, wie der Grundstellung und der Terzprimlage, so bedarf es der besonderen einschränkenden Quartsextakkord-Regel nicht mehr, indem dann für den Quartsextakkord lediglich die allgemeinen Gesetze betreffend Verwandtschaft, Stimmführung und Tonalität maßgebend sind, wie sie in ihren Grundzügen oben II, 1 entwickelt sind. Erst durch diese Verallgemeinerung finden auch die eingangs unter Nummer 3 gerügten Folgen ihre Erklärung und Berechtigung.
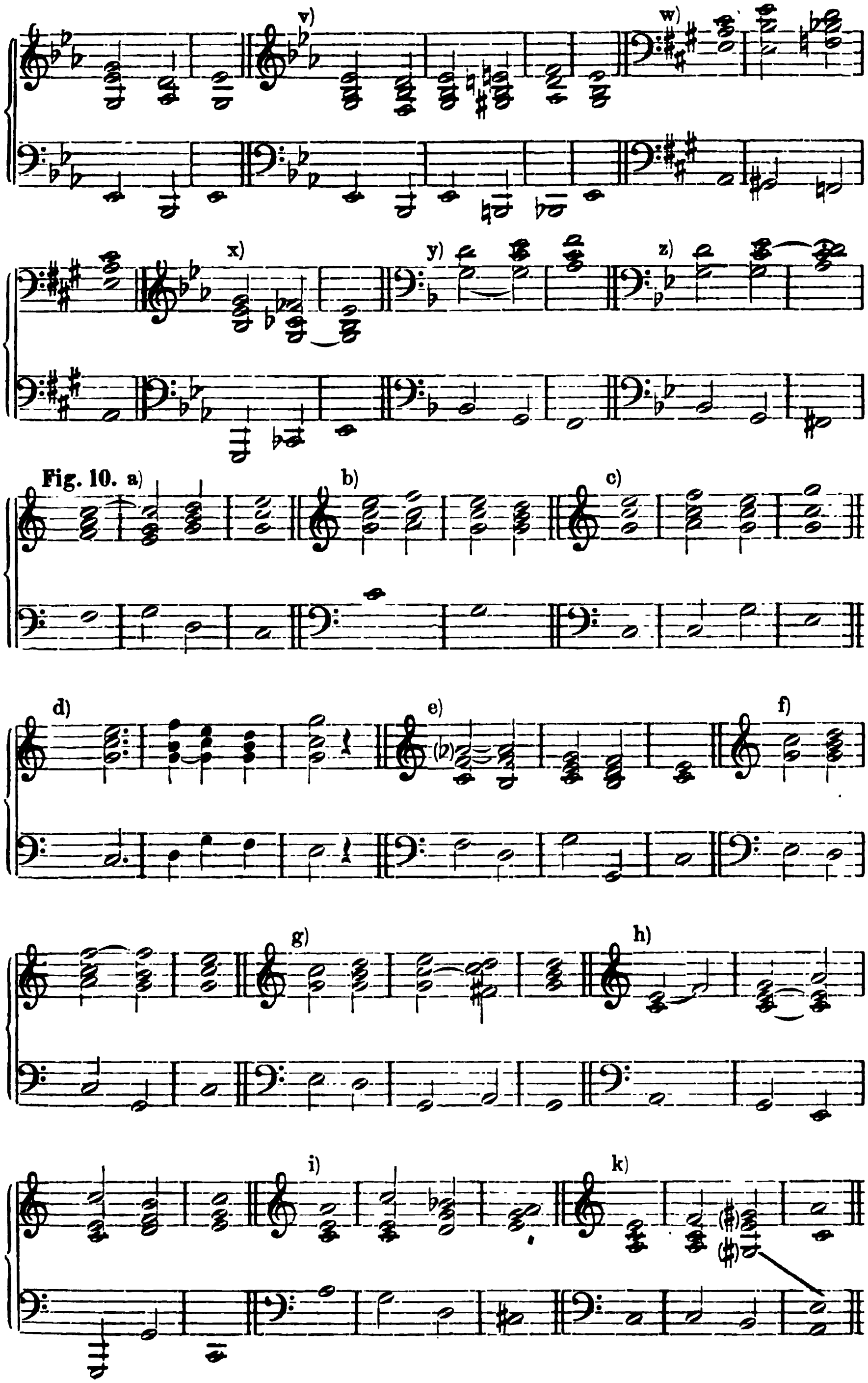
Beispiele.
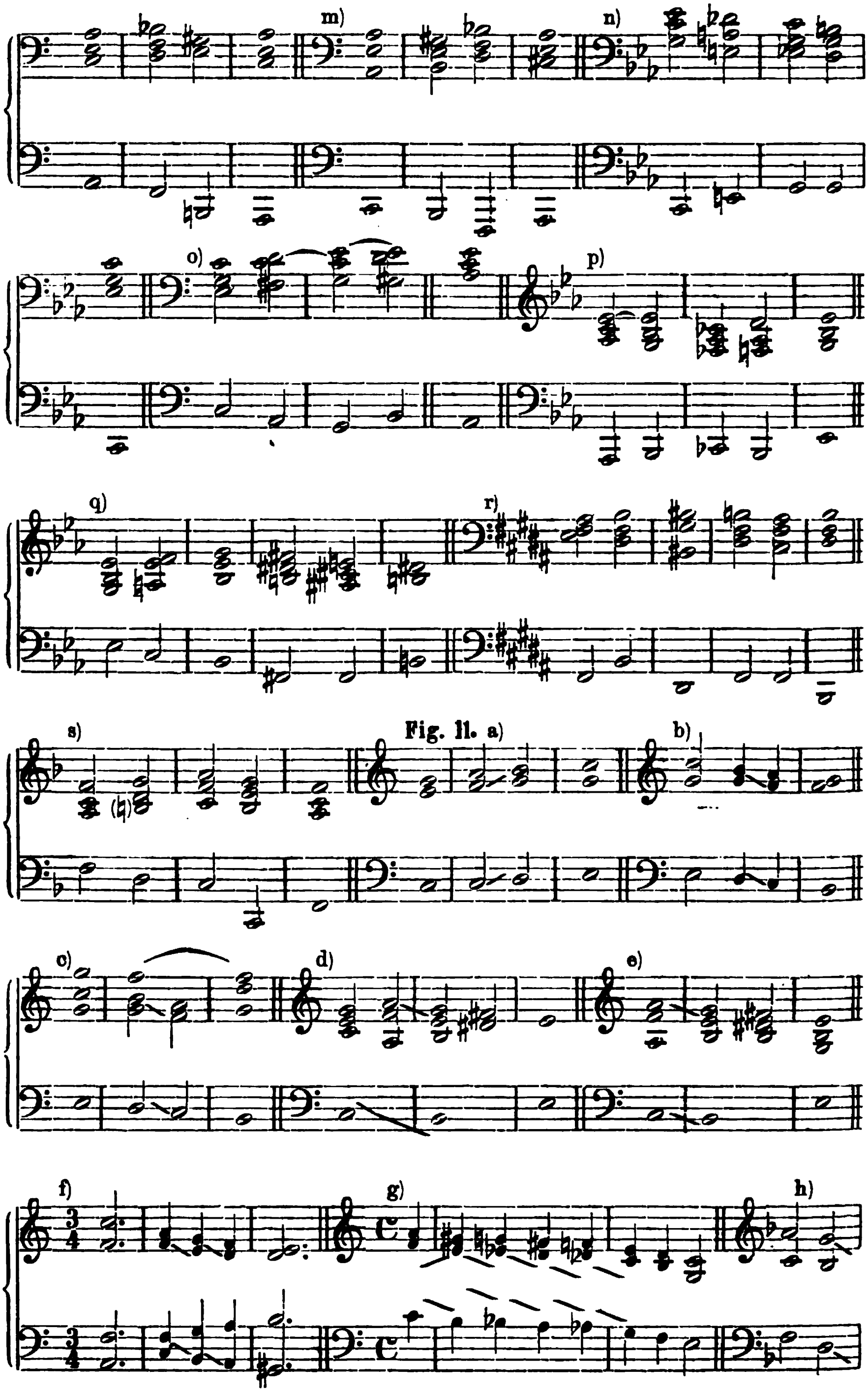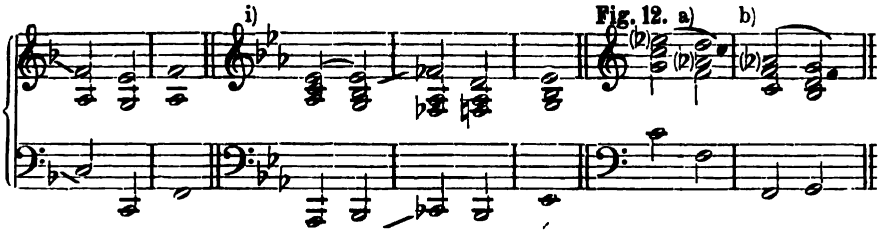



c)
d)
e)
Fig. 4. a)
b)
c)
Fig. 5. a)
b)
c)
Fig. 6. a)
b)
Fig. 7. a)
b)
c)
d)
e)
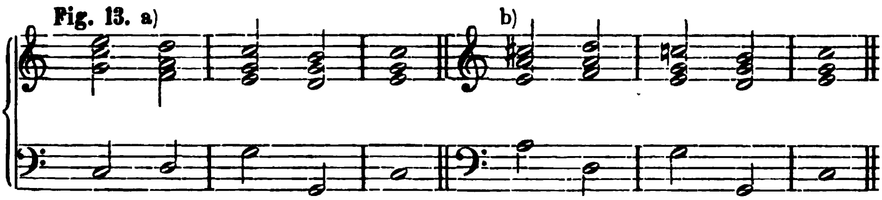

f)
g)
h)
i)
k)
l)
m)
n)
o)
p)
q)
r)
Fig. 8.
Fig. 9. a)
b)


c)
d)
e)
f)
g)
h)
i)
k)
l)
m)
n)
o)
p)
q)
r)
s)
t)
u)


v)
w)
x)
y)
z)
Fig. 10. a)
b)
c)
d)
e)
f)
g)
h)
i)
k)


m)
n)
o)
p)
q)
r)
s)
Fig. 11. a)
b)
c)
d)
e)
f)
g)
h)


i)
Fig. 12. a)
b)


Fig. 13. a)
b)

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.

Zur vergleichenden Liedforschung

von

Oskar Fleischer.

(Berlin.)

I.

In der Einleitung zu seinem altdeutschen Liederbuche behauptet F. M. Böhme, die deutschen Volkslieder seien meist nur dem Texte, nicht aber den Melodien nach alt. Wohl hätten sich einzelne Liedweisen aus dem 15. und 16. Jahrhundert hinüber gerettet in das 17.; aber diese seien an der Scheidewand zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert verklungen, und nur Weisen des modernen Tonsystemes seien zu den alten Texten im Volksmunde. »Ich habe mich — so fährt er wörtlich fort — vergeblich bemüht, nur eine einzige alte Volksweise im gegenwärtigen Volksgesange wieder zu erkennen, nicht eine habe ich gefunden.«

Dieses Zeugnis eines Forschers von so ausgedehnter Kenntnis des reichen deutschen Liederschatzes scheint schwer zu wiegen, besonders bei denen, welche die Mängel methodisch-wissenschaftlicher Grundlagen bei dem vortrefflichen und fleißigen Sammler verkennen. In derselben Weise, so ziemlich mit den nämlichen Worten spricht sich z. B. R. Eitner anläßlich einer kurzen Besprechung meiner ersten diesbezüglichen Untersuchung aus[1]): Prof. Fleischer . . . glaubt dadurch ein Mittel zu gewinnen, die Lieder des Mittelalters zu erhalten. Wie er dies erreichen will durch Lieder unseres Jahrhunderts, ist nicht recht verständlich. Texte haben wohl ein zäheres Leben und lassen sich Jahrhunderte lang verfolgen, während die Melodien sich kaum ein Menschenleben erhalten; teils werden sie in einer Weise umgeformt, daß man ihren Ursprung nicht mehr erkennt, teils verschwinden sie und machen neueren Platz.«

Wer mit solchem Vorurteile an die Liedforschung herangeht, hat sich des wichtigsten Mittels zu einer wissenschaftlichen Kritik und Benutzung seines Stoffes von vornherein begeben und das doch allseitig so emsig betriebene Sammeln von Volksliedern seines eigentlichen Wertes beraubt. Betrachtet man die Volkslieder als Eintagsfliegen, die da kommen man

1) Monatshefte für Musikgeschichte 1900, S. 18.

weiß nicht woher, und gehen man weiß nicht wohin, die also geschichtlich den denkbar geringsten Wert besitzen, so hat auch deren Sammeln einen ähnlich ephemeren und untergeordnet wissenschaftlichen Zweck, als etwa das Sammeln von Bahnbilletten oder Postmarken.

Meine erst-veröffentlichte Studie über diesen Gegenstand[1]) ging von dem gegenteiligen Standpunkte aus und versuchte von einigen Liedern, die heute in unzähligen Varianten bei den meisten Völkern Europas lebendig sind, nachzuweisen, daß sie ein Jahrtausend überdauert haben. Ich habe seither die Sache nicht aus den Augen gelassen und bemerkte mit wachsendem Staunen, wie die Zahl der Belege für die Richtigkeit meiner Ansicht geradezu ins Ungeheure anschwoll. Auch gingen mir unmittelbar nach Veröffentlichung meiner ersten Studie von vielen Seiten Mitteilungen zu, die teils neuen Beobachtungsstoff beibrachten, teils auf alte von mir nicht angezogene Quellen aufmerksam machten, und vor allem von dem Interesse zeugten, das die Sache selbst erregte[2]). Wollte ich alle Varianten und Fassungen auch nur der beiden in den Abschnitten IV—VI behandelten Grundmelodien bei allen Völkern und in allen Provinzen wiedergeben, so würde ich allein damit ein Buch füllen können. Viele Hunderte davon kann ich nachweisen, und kaum eine Liedersammlung existiert, welche nicht Belege dazu böte. Ist man einmal auf bestimmte grundlegliche Gebilde aufmerksam geworden, dann treten Einem allüberall die verwandtschaftlichen Züge der Volksliedweisen bei den indogermanischen Völkern so deutlich entgegen, daß man sich erstaunt fragt, wie diese kultur- und musikgeschichtlich doch so wichtige Thatsache bisher hat unerkannt bleiben können. Vielleicht kommt die vergleichende Liedforschung noch so weit, daß man den Kopf schüttelt über die Blindheit und Kurzsichtigkeit der Zeit, die über so handgreifliche und naheliegende Erkenntnisse hat hinwegsehen können.

Indessen ist es freilich nicht immer so einfach und leicht, verwandtschaftliche Parallelen zwischen den Volksliedern der verschiedenen Zeiten und Völker aufzustellen, als mancher wünschen mag. Wie überall, so haben auch hier die Götter vor den Genuß der Erkenntnis den Schweiß, »die Thränen der Arbeit«, gesetzt. Der Verwandtschafts-Grade zwischen den verschiedenen Liedern giebt es gar viele, nicht nur bei internationalen Beziehungen eines Liedes, sondern auch bei solchen innerhalb des Liedschatzes eines und desselben Volkes.
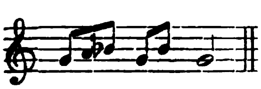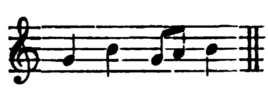
---

1) Sammelbände der IMG. I, S. 1 ff.

2) Für besonders ausführliche Mitteilungen dieser Art haben mich zu Danke verpflichtet die Herren: Excellenz Dr. Rochus von Liliencron in Schleswig, Prof. Dr. Adolf Thürlings in Bern, Tobias Norlind in Lund, Dr. Ilmari Krohn in Helsingfors, Prof. Dr. Clemens Bäumker in Bonn, Major a. D. Dr. Oswald Körte in Berlin, Prof. Dr. Georg Thouret in Friedenau u. a.

Bei der an sich unübersehbaren und verwirrend großen Masse der angesammelten Liedschätze aller Völker ist also nichts notwendiger, als die Schaffung einer zuverlässigen, d. i. wissenschaftlichen Methode für die vergleichende Liedforschung. Um sie zu gewinnen, wird man — worauf ich schon hingedeutet habe — ähnlich zu Werke gehen müssen, als die vergleichende Sprachwissenschaft. Diese löst die einzelnen Wörter des Sprachschatzes, mit denen sie es zu thun hat, in ihre Urbestandteile auf und sucht vor allem die Wurzeln der Wörter festzustellen, durch deren loses Zusammenfügen oder innigere Verschmelzung die verschiedenen Wortgebilde zusammengesetzt worden sind. Teils entstanden dadurch Wortfügungen, die noch mehr oder weniger deutlich die ursprünglichen Wurzeln erkennen lassen (Wortkomposition), teils solche, bei denen die eine oder andere Wurzel dermaßen sich an eine Hauptwurzel anlehnt und mit ihr verschliffen wird, daß sie (wie in den Ableitungs- und Flexionssilben) ganz ihre Selbständigkeit einbüßt und nur noch bei den ältesten Formen der Sprache erkannt zu werden vermag.

So auch bei den Liedern des Volkes, dem anderen Teil lebendig tönender Erzeugnisse des Volksmundes. Nur kommt hier stärker als dort die Zusammenfügung der einzelnen Teile zu Sätzen, also die Syntax, zur Geltung. Sind den einzelnen Buchstaben in der Musik die Töne, den Wörtern die Takte oder taktähnlichen Gruppen vergleichbar, so fügen sich gleichwie in der Sprache die letzteren zu Sätzen zusammen, und zwar giebt es hier wie dort einfache nackte Sätze, Vorder- und Nachsätze, eingeschobene Sätze u. s. w. —

Die Urformen aller Volkslieder sind einfache, ungegliederte Phrasen oder Tonfälle von wenig erheblicher Ausdehnung. Überall dort, wo von einer Musikkultur noch nicht oder nur in ihren Anfängen gesprochen werden kann, finden wir ausschließlich solche bloßen Phrasen und ungegliederten Tonformeln an Stelle von wirklichen Volksliedern. Der ganze Musikschatz wilder und unkultivierter Völker besteht aus diesen einfachsten Tongebilden, wofür ich wohl keine besonderen Belege beizubringen brauche. Die meisten Reisenden in unkultivierten Ländern haben von solchen kurzen melodischen Phrasen berichtet, die zuweilen nur aus ein Paar Tönen wie:
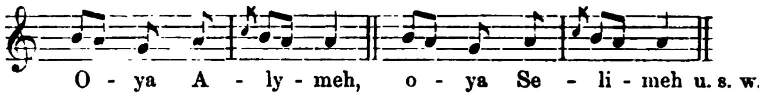
 oder:  oder: 

bestehen [1]) und zumeist zu ungezählten Malen wiederholt werden.

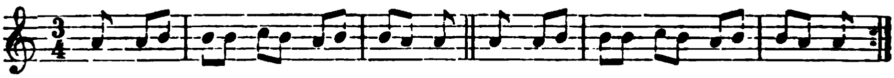
Diese Wiederholung der Tonphrase kann, melodisch wie textlich,

1) Ambros, Geschichte der Musik, Band I, Leipzig 1880, S. 6 f. Zahlreiche Beispiele bringt Fétis in seiner *Histoire générale de la musique*, Band I, ebenso andere Musikgeschichtswerke.
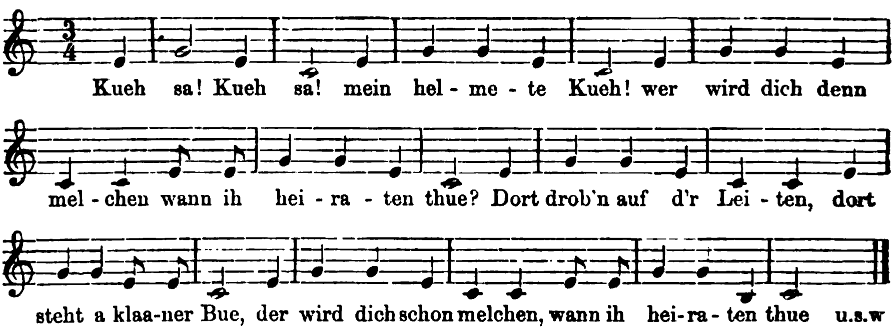
genau sein; meist aber wird der Text und dann auch nach Maßgabe des veränderten Textes der Tonfall mehr oder weniger abgeändert. Eine Probe für die einfache unveränderte Wiederholung der Melodie bei wenig geändertem Texte ist zum Beispiel die Melodie aus Dongola[1]:



oder der Gesang der indischen Athleten und Messerschlucker[2]:



oder um ein Beispiel aus dem deutschen Liederschatz (aus dem oberen Kainachthal in Steiermark) zu geben[3], das Lied:



Beispiele dafür lassen sich mühelos in großer Zahl beibringen, so daß ich näher darauf einzugehen nicht nötig habe. Das Prinzip der Wiederholung ist denn auch, weil das älteste, im Bau der Volkslieder der oberste und wichtigste architektonische Grundsatz. Auf ihm beruht die in den modernen Volksliedern und Volkstänzen nahezu überall durchgeführte Form der Stollenbildung.

Daß sich bei jenen steten Wiederholungen eines und desselben Tonfalles selbst unbewußt und ungewollt ab und zu Abweichungen oder Abänderungen einschleichen, liegt in der Natur der Sache.

1) Diese können hervorgerufen werden durch das natürliche Streben nach Abwechslung. Schon die sich stets verändernde Betonung der Wörter im Texte bringt in die Monotonie einigen Wechsel, und nicht selten werden einzelne Silben durch Vorschlagstöne, Pralltriller, Schleifer und andere Figuren, die zuweilen das Aussehen langer Einschiebsel

1) Ambros, I, S. 15.

2) Ludwig Riemann, Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen, Essen 1899, S. 39 Nr. 4.

3) Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1899, S. 105.

haben können oder wenigstens zu solchen Anlaß geben, hervorgehoben, ausgeziert und verschnörkelt. Für diese Abänderungs-Stufen nur einige Beispiele. In der folgenden indischen Instrumental-Melodie[1]):
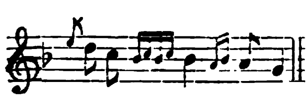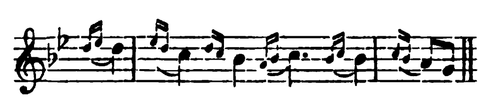


hört sich das *dis* statt *h* am Anfange der zweiten sonst ganz gleichen Phrase wie ein entgleister Accent an und verleiht der melodischen Phrase ein ganz anderes Gepräge. In einer anderen[2]):
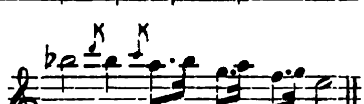


werden in den Wiederholungen nicht nur noch einige Triller angebracht, sondern es wird auch der Gang *fis e d* in mehrere Noten aufgelöst. Mit eingeschobenen Vorschlagsnoten wird die Grundphrase in der türkischen Melodie verziert[3]):



Besonders sind die Orientalen sehr große Liebhaber solcher koloraturartigen Verzierungen, mit welchem Aufputze sie einem an sich höchst bescheidenen, aus wenigen Tönen bestehenden Tongange ein ganz pomphaftes und verwickeltes Aussehen zu geben wissen. So erscheint zum Beispiel der einfache absteigende Quintengang in den verschiedensten orientalischen Melodien[4]) bald so:

 bald so: 

bald so:  oder so: 

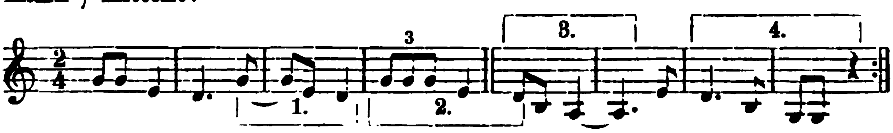
und so fort zum Teil mit den ausschweifendsten Schnörkeln, ohne die man, im Gegensatz zu den europäischen, überhaupt nur wenige orientalische Melodien antrifft.

Aber auch in Europa suchte man von Italien her seit dem 10., besonders aber im 17. und 18. Jahrhundert diese Koloratur-Schnörkel heimisch zu machen, was bis zu hohem Grade in der Kunstmusik gelang,
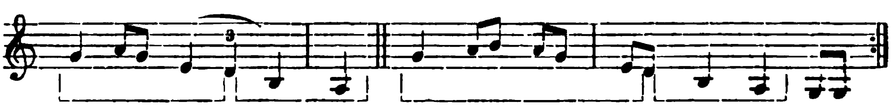
1) L. Riemann, a. a. O., S. 39.
2) Riemann, ebenda, S. 37.
3) Fétis, Histoire II, S. 400.
4) Fétis, Histoire II, S. 392 ff.

die ja lange Zeit fast gänzlich von der Koloratur beherrscht wurde. Nicht gelungen aber ist es in der Volksmusik; die europäischen Völker haben sich hier im Großen und Ganzen koloratur-rein gehalten. Nur der Vorschlag und die Auflösung langer Noten in einen sich um den ursprünglichen Ton herumbewegenden oder zwei benachbarte Töne verbindenden Tongang ist uns verblieben.
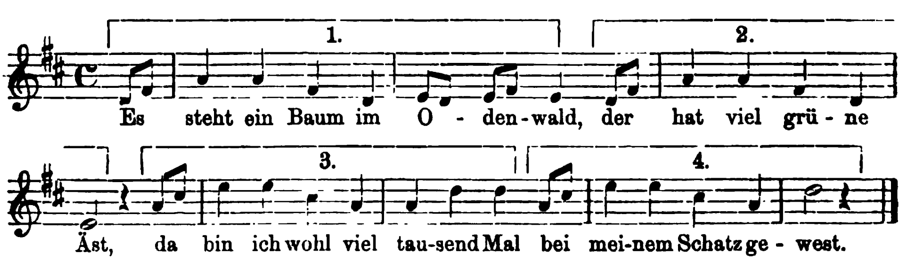
2) Wiederholung derselben melodischen Phrase auf anderen, höheren oder tieferen Tonstufen, besonders um eine Quinte oder Quarte höher oder tiefer transponiert, ist ferner ein allbekanntes, und zwar auf dem harmonischen Gefühle beruhendes und bei vielen musikalisch nicht gerade tief stehenden Völkern beliebtes Mittel, um Mannigfaltigkeit und sogar neue Melodien selbst zu gewinnen. Ein vortreffliches Muster dafür geben die beiden folgenden Gesänge der Sudan-Neger, die Ludwig Riemann[1]) mitteilt:



Das kleine Motiv *gg e d* wird zwei Mal mit geringen Veränderungen einfach und ebenso oft um eine Quart tiefer wiederholt. Aus dieser Kombination ergab sich dann eine schwungvolle Melodie, deren Entstehen auf diesem schematischen Wege man kaum noch empfindet:



Hier ist durch Verschweißung einer und derselben Phrase, die auf verschiedenen Stufen wiederholt wird, ein neuartiges Gebilde, aus dem bloßen Motiv ein Thema entstanden. Diese Art der Zeugung ist eine der wichtigsten in der Geschichte der Melodiebildungslehre. Versetzung des Motives auf Quinte und Quarte ergiebt gewöhnlich keine oder nur geringe Veränderung der Intervalle, wie zum Beispiel in dem bekannten Volksliede:
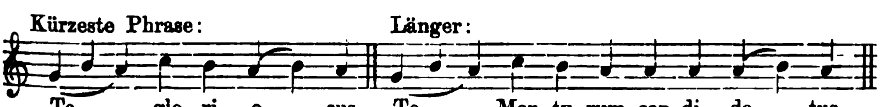


1) A. a. O., S. 52.

wo eine einzige Phrase, vier Mal (mit geringer Änderung wegen Innehaltung der Tonalität) gesetzt, durch Quint-Transposition das ganze Lied ausmacht. Umändrung tritt aber meist ein, wenn die Versetzung eines Motivs auf andere Stufen, besonders Terz und Sekunde, stattfindet. Am gebräuchlichsten in der Volksmelodik ist die Transposition auf die Terz, zum Beispiel in dieser allbekannten Melodie:
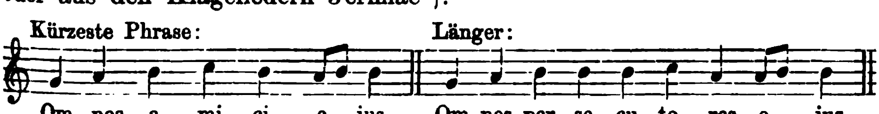


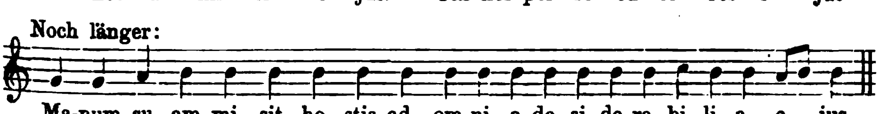
und in zahllosen anderen Beispielen.

3) Bei der Wiederholung wird der Text häufig abändernd einwirken. Vermehrung oder Verminderung der Silbenzahl zieht Vermehrung oder Verringerung der Tonzahl nach sich. Dieses Gesetz — denn ein solches ist es — hat einen ganz ungeheuren Einfluß in der Melodik des Volksliedes; man denke nur an seine Folgen bei Übertragung eines Textes in eine fremde Sprache, die ja keineswegs selten ist, wo sich zuweilen eine kurze Phrase auf das Doppelte oder Dreifache der Silbenzahl stellt. Dafür muß dann durch Vermehrung der Töne Rat geschafft werden. Hier hat man nun zu unterscheiden, ob man es mit einer taktischen oder taktlosen Tongebung zu thun hat. Bei der taktlosen, das heißt recitativischen Musik wird dann ein Ton einfach so oft wiederholt, als es der Text nötig macht. Dies kann unter Umständen recht oft sein. Dadurch erhält natürlich dieser zehn, zwanzig Mal oder gar noch öfter wiederholte Ton ein starkes Übergewicht über die anderen Töne des Motives, er wird der Hauptton, um den sich die ganze melodische Phrase zu drehen scheint und der dieser ihren Charakter verleiht. Das ist die *Amsa* der Inder, die *μέση* der Griechen, der *tonus currens* des lateinischen Mittelalters[1]). Ein Beispiel für viele aus dem *Te Deum*[2]):



oder aus den Klageliedern Jermiae[3]):
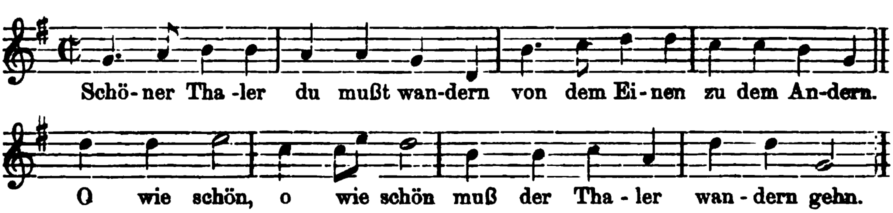




1) Neumenstudien I, S. 83. 2) Liber Gradualis, Tornaci 1893, S. 74*.
3) Officium majoris hebdomadae, Ratisbonae 1882, S. 170.

Daß durch derartige Verlängerung der Ton-Bestand des Motives an sich in keiner Weise verändert wird, möchte ich hier besonders anerkannt sehen, zugleich aber auch hervorheben, daß das Gewicht der verschiedenen Töne der Phrase offenbar von vornherein ein gänzlich verschiedenes ist. Von allen vier Tönen des Tetrachordes *g—c*, aus denen das Motiv besteht, ist eben nur der eine, dort die Sekunde, hier die Terz, solcher Wiederholung fähig, auf ihm liegt »der Ton« der ganzen Phrase. Folglich muß man bei diesen Phrasen von vornherein wissen, welcher von ihren Tönen der melodische Hauptton ist.

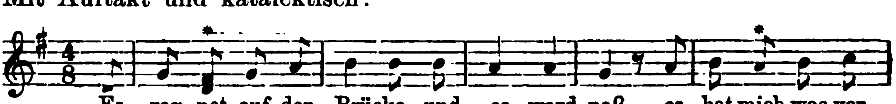
Bei einer taktischen Melodie ist eine derartige Vergrößerung der Silben- respektive Ton-Zahl nicht so einfach. Handelt es sich freilich nur um eine oder wenige eingeschobene Silben, zum Beispiel bei der zweiten, dritten u. s. w. Strophe eines Volkliedes, dann wird kurzer Hand eine halbe Note in zwei Viertel, ein Viertel in zwei Achtel, u. s. w. aufgelöst, obgleich der betreffende Ton gar nicht die Eigenschaft eines *tonus currens* besitzt. Umgekehrt bei der Verringerung der Silbenzahl. Aber wenn, wie das auch nicht selten[1]) und namentlich bei Übertragungen in fremde Sprachen geschieht, eine größere Zahl von einzuschiebenden Silben in Betracht kommt, so ist unweigerlich die Wirkung eine Störung des ganzen taktischen Verhältnisses, deren weitere Folgen dann nicht selten Änderungen des ganzen rhythmischen Baues des Liedes und damit seiner Melodik sein können. In diesem Falle kann eine Melodie einen völlig neuen Charakter gewinnen. Das Geringste ist dabei noch die Wiederholung einzelner Partien der Grundphrase, sei es auf derselben oder einer anderen Tonstufe. Zuweilen aber kann man die Verwandtschaft kaum noch aus dem bloßen Anhören, sondern nur durch geschichtliche und analytische Forschung erkennen.

Die oben zuerst auf Seite 191 angeführte Melodie hat sich beispielsweise, je nach dem Texte folgendermaßen gestaltet:

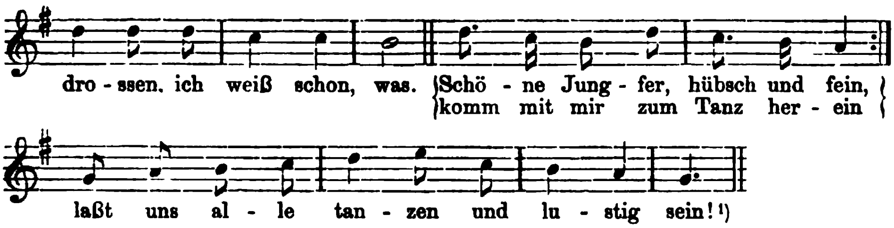
Ohne Auftakt:
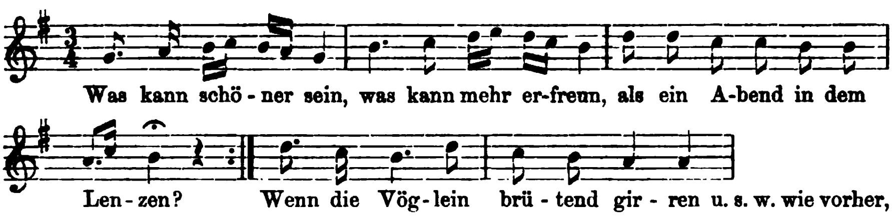


Mit Auftakt und katalektisch:
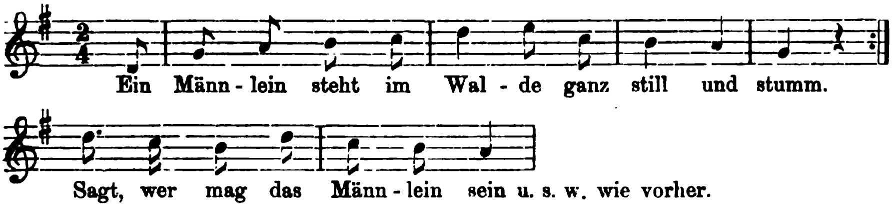


1) Z. B. in den Melodien auf S. 29 unten und ff. meines ersten Aufsatzes, Sammelband der IMG. I.



Daß beide Melodien trotz dieser erheblichen Verschiedenheiten im melodischen Motiv im ersten Teile genau und im Anfang des zweiten Teiles ziemlich übereinstimmen, ist erst mit Zuhilfenahme genannten Gesetzes erkennbar. Grund der Verschiedenheiten ist lediglich die veränderte Silbenzahl des Textes. Die erste und neunte Note des ersten Liedes ist im zweiten in drei Achtel, die vierte und zwölfte Note in zwei Achtel aufgelöst worden. Der Auftakt, der übrigens gewöhnlich die tiefere Quarte beim Tonika-Anfang der Melodie, und die Tonika bei Terz- oder Quint-Anfang der Melodie hervorruft, hat zugleich auch die mit * bezeichneten ursprünglichen Wiederholungstöne der zweiten Melodie sich angeglichen. Legen wir derselben Melodie anders rhythmisierte Texte unter, so dürfen wir uns natürlich auch nicht wundern, anders melodisierte Phrasen zu erhalten; zum Beispiel in folgendem, dem Erk'schen Jugendalbum[2]) entnommenen Liede:



wozu schließlich noch die Volksweise mit Auftakt und Katalexe tritt[3]), wo zugleich die beiden ersten Glieder unter Wegfall des ersten Halbschlusses in eine Phrase zusammengezogen werden[1]):



Wir haben hier vier verschiedene Rhythmisierungen, die eben so viele

1) Vgl. Erk und Irmer, V, 29.

2) Leipzig, C. F. Peters, S. 38. 3) Ebenda, S. 8.

verschiedene Fassungen der Melodie natur-notwendiger Weise bedingen[1]):
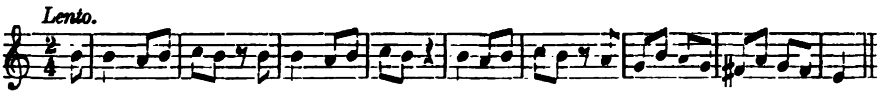
– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡	8 Silben ohne Auftakt, weiblich, $^4/_4$ Takt,
◡ | – ◡ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ –	10 Silben mit Auftakt, männlich, $^4/_8$ Takt,
– ◡ – ◡ ◡ | – ◡ – ◡ ◡	10 Silben ohne Auftakt, weiblich, $^3/_4$ Takt,
◡ | – ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –	10 Silben mit Auftakt, männlich, $^2/_4$ Takt.

Jedes dieser Gebilde ist rhythmisch von den anderen verschieden, sowohl in der Silbenzahl, als in der Taktart, als in der Cäsur (Vers-Einschnitt, Mittel-Kadenz), als in Bezug auf Auftakt und Endung. Trotzdem haben wir es immer mit derselben melodischen Phrase zu thun, obgleich sie durch diese tiefergreifenden Veränderungen überall unserem Ohre als etwas anderes, wenn auch Ähnliches erscheint. Die Ähnlichkeit kommt uns erst durch kritische Vergleichung zum Bewußtsein, wobei wir durch den gleichen Abgesang bei den drei letzten Fassungen unterstützt und in unserem Urteil über die Zusammengehörigkeit der Melodien befestigt werden. Welch geringe Rolle für die vergleichende Liedforschung überhaupt der Rhythmus spielt, läßt sich allein schon aus Beispielen, wie die in meinem ersten Aufsatze S. 7—11 gegebenen, ersehen, wo genau die nämliche Melodie einmal in $^3/_4$, ein ander Mal im $^4/_4$ Takte erscheint. Die verschiedene Rhythmisierung derselben Melodie im geraden und ungeraden Takte war im 15. und 16. Jahrhundert allerwärts gang und gäbe. In den deutschen Tanzsammlungen des 16. Jahrhunderts von Wolf Heckel und anderen erscheint jede Tanzmelodie als Reigen im geraden und darauf als Hupfauf im ungeraden Takte. Es hat mithin für die Fesstellung der Urform einer Melodie die Rhythmisierung keinerlei Gewicht. Oft haben wir beim Anhören einer vielleicht eben erst komponierten Melodie das Empfinden, daß sie uns »bekannt vorkommt«, als ob wir sie gleich mitsingen könnten. Volksmelodien beruhen auf dieser Empfindung der melodischen Verwandtschaftlichkeit größtenteils; das »Volkstümliche« ist eben nichts anderes, als das uns alle Anheimelnde, uns Verwandte und im Grunde genommen Bekannte.

4) Veränderungen des Motives werden ferner durch das eurhythmische Gefühl für Architektonik erzeugt. Das macht sich ganz besonders bemerklich beim Abschluß einer Wiederholungs-Periode. Das Mindeste ist, daß bei weiblicher Endung einer melodischen Phrase die letzte Wiederholung mit betonter Silbe, also männlich schließt. Gewöhnlich aber stellen sich bei dem letzten Abschlusse einer Melodie weit erheblichere Abweichungen von der Grundphrase ein. Wie der Redende seine Stimme beim Beginn »erhebt«, nämlich zu ihrem gewöhnlichen Niveau, dem *tonus currens*, und sie am Ende seines Vortrages mehr oder weniger allmählich tiefer

1) – bedeutet rhythmisch accentuierter, ◡ nicht accentuierter Ton.

sinken läßt, so geschieht dies auch beim Gesange. Auf diese Weise tritt Anfang und Ende meist in einen gewissen Gegensatz zu den übrigen Teilen der Melodie. Namentlich hat der abschließende Teil seine besondere Bedeutung und Gestalt und nicht selten einen ganz anderen Tonfall, als das Wiederholungs-Motiv. Ein Beispiel für unendlich viele aus Indien[1]):



Hier sinkt die Stimme beim Endgliede um eine Quinte unter den *tonus currens h* herab. So tritt denn gerade am Schlusse einer Melodie allerwärts gern ausgiebigerer Stimmfall — oft zu einem refrain-artigen Gebilde ausgestaltet — auf, was den »Abgesang« der dreiteiligen Liedform, die seit den Zeiten des Minnegesanges unserem Volksliede vertraut geworden ist, erzeugt hat. Aber auch im Innern einer Wiederholungs-Periode zeigt sich nicht selten ein Wirken des natürlichen Gefühles für Symmetrie, indem auch die einzelnen Wiederholungs-Glieder mit verschiedenen gegensätzlichen Kadenzen versehen werden. Dieses Gefühl für Symmetrie und Gegensätzlichkeit, das uns von vornherein durch die Naturnotwendigkeit des Atemholens, des Stimmansatzes und Aufhörens beim Sprechen direkt vorgeschrieben ist, zugleich aber auch das Gefühl für die Tonalität aufs höchste geschärft und bis zu der gegenwärtigen Feinheit ausgebildet zu haben, ist das Verdienst dessen, was wir *Recitativ* nennen. Seine nun folgende Besprechung wird am besten geeignet sein, uns bei der Schaffung einer Vergleichungs-Methode weiter zu fördern.

II.

Das Recitativ ist unzweifelhaft die älteste Form des Gesanges und damit der Musik überhaupt. Die Instrumente mußte sich der Mensch erst selbst erfinden, das seinem Leibe angeborene Instrument der Stimme aber fand er vor; und so gewiß es ist, daß der Mensch zum Essen zuerst seine natürliche Gabel, die fünf Finger, gebrauchte, ehe er sich ein Instrument dazu erfand, so gewiß ist es für jeden Unbefangenen, daß die Instrumental-Musik eine sekundäre Form der Tonkunst ist. Die primäre Musik ist der Gesang. Dieser aber ist abhängig von der Beschaffenheit und den Fähigkeiten der Stimme. Wollen wir nicht etwa annehmen, daß der Naturmensch, dem Vogel ähnlich, von vornherein sich in umfangreichen und wechselvollen Koloraturen ergangen hat, so werden wir

1) Nach William Hamilton, The Oriental Miscellany being a collection of the most favourite airs of Hindoostan, Calcutta 1789, bei Fétis, Histoire II, S. 230, wo die Melodie in F-moll steht.

vernünftiger Weise eine allmähliche Entwickelung seiner Singstimme und ihrer Fähigkeiten voraussetzen müssen. Daß diese nur an der Hand von Sprachlauten von statten gehen kann, ist eine physiologische Notwendigkeit. Die Sprache ist es also, worauf die Entwickelung des Gesanges von vornherein beruht hat und von der sich die Musik — bis zu einem gewissen Grade — erst dann unabhängiger machen konnte, als es der Mensch zu der erheblichen technischen Fertigkeit gebracht hatte, Instrumente zu bauen und zu spielen, zwei Dinge, die jedes für sich eine schier unabsehbare Reihe von Kulturstufen voraussetzen.

Die Sprachwissenschaft ebenso wie die Stimmphysiologie lassen erkennen, daß mit allen lebendigen sprachlichen Äußerungen drei Elemente musikalischer Natur verknüpft sind: Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke, d. i. Melodik, Metrik und Rhythmik. Kommen diese schon beim gewöhnlichen Sprechen zum Ausdruck, so ist dies in erhöhtem, deutlicherem Maße der Fall beim feierlichen Reden, beim Recitieren. Das Recitativ ist die Musik der Rede an sich, hat daher alle seine Merkmale von dieser empfangen; es ist gänzlich von der Rede abhängig, ihrer Bedürfnisse natürlicher Diener und deshalb ihr musikalisches Spiegelbild.

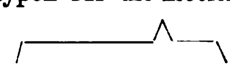
Aus allen diesen Gründen werden wir also von vornherein im Recitative, der Urform des Gesanges, bestimmte musikalische Grundmotive voraussetzen können, die, als von der lebendigen Rede und ihren Gesetzen entlehnt, zum mindesten denjenigen Völkern gemeinsam sein müssen, welche sich einer gleichen Redeweise bedienen, d. h. bei den Völkern eines gemeinsamen Sprachstammes und denjenigen, mit welchen sie in mehr oder weniger enger kultureller Berührung standen oder stehen. *A priori* also möchte ich hier den Elementarsatz aussprechen: Aller nationaler Gesang muß, soweit er von der Sprache und speziell dem Recitative beeinflußt worden ist, bei allen Völkern gemeinsamen Sprachstammes und gemeinsamer Kultur verwandte Grundzüge aufweisen. Dies nun an einzelnen Beispielen geschichtlich zu verfolgen und nachzuweisen, soll unser nächstes Ziel sein.

Zunächst wiederhole ich, daß beim Recitieren schon durch das notwendige Atemholen eine bestimmte Gliederung der ganzen Rede in einzelne Satzteile von Natur gegeben ist. Diese einzelnen Satzglieder sind durchaus nicht notwendiger Weise — wie gewöhnlich in der gebundenen dichterischen Sprache — von annähernd gleicher Silbenzahl, obgleich man aus architektonischen Gründen unter ein bestimmtes Minimum nicht heruntergeht und wegen des Atemzwanges ein gewisses Maximum nicht überschreiten kann. Nach meinen Beobachtungen kann man die gewöhnlich innegehaltenen Grenzen auf etwa 3 lange bis 20 kurze Silben festsetzen. Durch diese verschiedene Silbenzahl der Phrasen ist der erste Unterschied zwischen den Satzgliedern gegeben. Einen zweiten Unterschied bedingt

die syntaktische Verknüpfung der einzelnen Sätzchen und Satzglieder zu größeren Sätzen und Redeabschnitten, also die Syntax (bezeichnender Weise auch *Pneuma*, *der Athem* genannt). Denn es versteht sich von selbst, daß ein Vordersatz anders behandelt werden muß, als ein abschließender Nachsatz. Dort muß die Beziehung auf das Nachfolgende, hier die auf das Vorangehende zum Ausdruck kommen, und dies geschieht besonders sinnfällig durch den Tonfall, der ganz naturgemäß und unwillkürlich gewöhnlich beim Vordersatz steigt, beim Abschluß aber fällt.

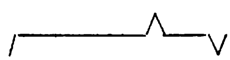
So ist denn bei unseren folgenden Untersuchungen die stets logische und zwingende Naturnotwendigkeit unsere sichere Führerin, ein Fall, der bekanntlich bei der Erklärung von Grundlagen künstlerischer Natur sehr selten, also um so schätzenswerter ist. Die Naturnotwendigkeit schreibt dem Recitierenden selbst ein melodisches Schema vor. Beim einfachen nackten Aussagesatze erhebt sich die Stimme unwillkürlich und unbewußt, je nach dem gemächlichen oder energischen Ausdrucke der Rede in allmählichem Aufsteigen oder plötzlichem Schwunge, auf das ihr eigene Stimm-Niveau des *tonus currens* und verweilt auf diesem je nach der Länge des Satzes, bis sie schließlich wieder am Ende desselben abwärts sinkt. Nur bei besonders hervorzuhebenden Silben hebt sie sich über den Currens, was nicht selten unmittelbar vorher oder nachher ein Schwanken der Stimme unter den Currens als Gegengewicht zur Folge hat. Ist der Sinn des Satzes aber nicht abschließend, wie bei der Frage oder namentlich bei den Vordersätzen, so sinkt die Stimme naturgemäß auch nicht vollständig herab, sondern markiert den Satzeinschnitt durch ein Sinken und Wiedererheben.

Somit haben wir zwei Haupttypen für die Recitation einfacher Sätze:
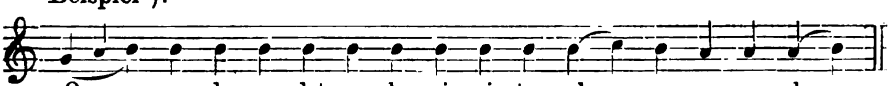
abschließend: 

Beispiel [1]):
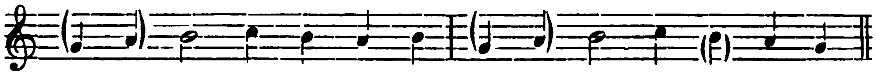


nicht abschließend: 

Beispiel [1]):
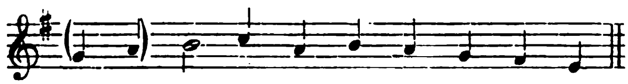


Lassen wir alle Wiederholungen weg, so ist die melodische Grundformel für einen aus beiden, d. h. aus Vorder- und Nachsatz zusammengesetzten Satz:

1) Officium majoris hebdomadae, Ratisbonae 1882, S. 163f.

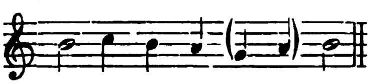
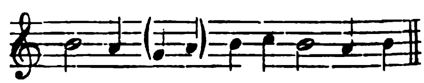


Die erste Kadenz nannte man das Komma, die zweite das Kolon. Dazu kam unter bestimmten Umständen noch eine Punkt-Kadenz, welche vom Currens meist abwärts eine Quart oder Quinte zur Finalis der jeweilig vorliegenden Kirchentonart führte, z. B. im 1. Kirchenton:
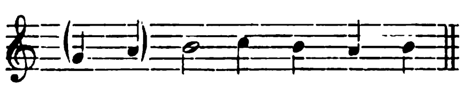


Dies ist nun die Grundlage des Recitatives, wie es in der lateinischen Kirche von jeher, vom frühen Mittelalter an bis zum heutigen Tage, ausgeführt worden ist und noch wird. Es bewegt sich, wie man sieht, in einem Tetrachord, mit einem Halbtonschritt an der Spitze der den hochbetonten Silben vorbehalten ist, also *g a h c* oder *f g a b* oder *c d e f*.

Aber diese Art des Sprachgesanges gehört keineswegs nur der römischen Kirche allein zu; sie ist Allgemeingut der ganzen alten Welt und ihrer Völker offenbar schon seit den Zeiten des Alterthumes. In meinen Neumen-Studien[1]) habe ich bereits auf die Wichtigkeit des Gegenstandes hingewiesen und ihn ausführlich behandelt; ich kann mich daher auf das uns hier Notwendigste beschränken. Die Inder recitieren noch heute ihre Veden in der Weise, daß sie einen *tonus currens* aufstellen, mit dem sie bei Beginn der Recitation meist direkt beginnen; von ihm aus erhebt sich dann die Stimme bei betonten Silben um einen Halbton und fällt bei unbetonten um zwei, seltener auch drei Ganztonstufen, um dann wieder zum Currens aufwärts zu gehen. Aus dem von mir gegebenen Beispiele indischer Recitation[2]) ersieht man, daß sie sich auf die melodische Grundformel aufbaut:

 oder: 

An diese Tonus-currens-Partie, der natürlich ein kurzes Aufsteigen vorangehen kann, schließt sich nun die Kadenzformel, die beim Halbschluß gewöhnlich zur tieferen Terz, beim Voll-Abschluß gewöhnlich zur tieferen Quinte des Currens absteigt. Die Formel ist aber keine andere, als die der römisch-christlichen Recitation:

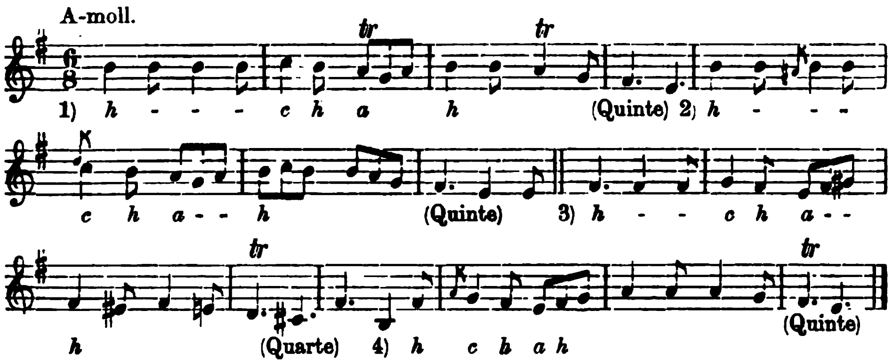


Von derartiger Grundformel wird nun nicht nur die Recitation,
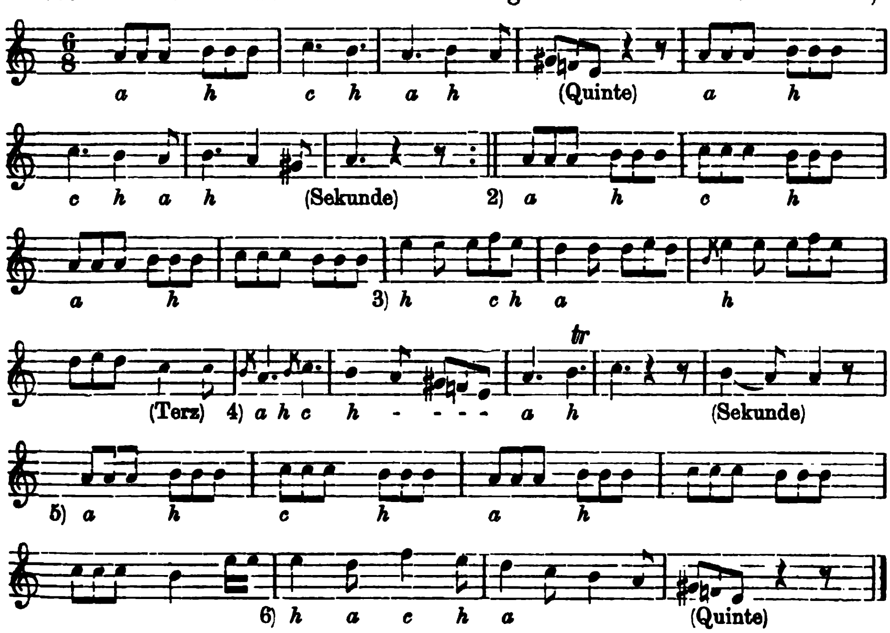
1) Band I und II, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1895 und 1897.

2) Neumen-Studien I, S. 51.

sondern auch ein großer Teil der indischen Musik überhaupt beherrscht. Schon oben S. 188 und 189 lernten wir sie bereits in modernen indischen Fassungen kennen, ähnlich auch S. 195, wo obige Grundformel dreimal hinter einander folgt und endlich nach der Unterquinte kadenziert. Dasselbe ist in folgendem indischen Liede der Fall[1]):
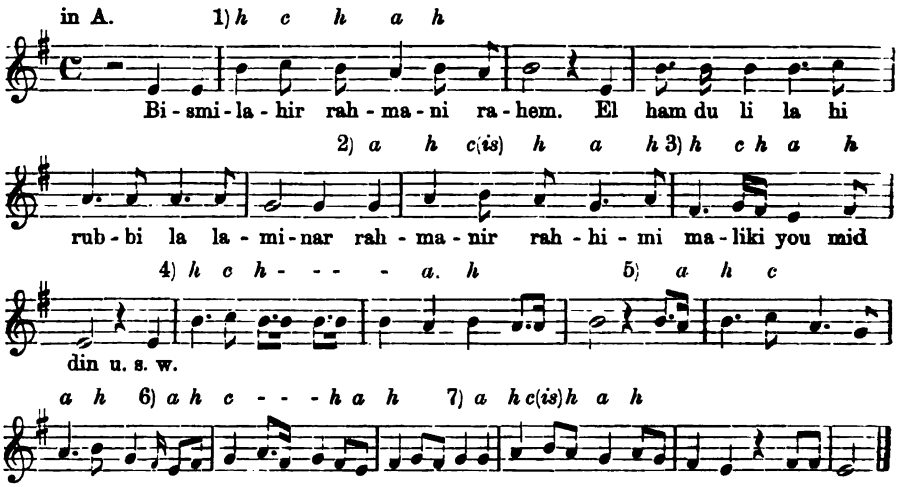


Dieses Lied besteht nur aus einer Phrase, der viermaligen Grundformel *hchah*, die jedoch im zweiten Teile um eine Quarte tiefer gesungen und durch Vorschlagsnoten und Schnörkel etwas mannigfacher gestaltet wird. Jede dieser Phrasen wird durch eine Kadenz eine Quart oder Quinte abwärts geführt, entsprechend der Punkt-Kadenz des lateinisch-christlichen Recitatives. Ähnlich verhält es sich mit folgendem indischen Volkstanze[2]):



1) Ambros, a. a. O., S. 58. 2) Ambros, ebenda, S. 63.

Wie in der vorigen Melodie ist hier das Urmotiv (*a*) *h c h a h* immer und immer wiederholt, die ganze Melodie besteht aus nichts als aus dieser fünfmaligen Phrase, die bei einem Abschnitt (Interpunktion) durch einen abwärts (entweder zur tieferen Sekunde oder zur Unterquinte) führenden Tongang erweitert und bei 3 und 6 um eine Quinte höher gesetzt wird, ganz analog der vorigen Melodie.

Diese selbe Urformel finden wir aber außer in mannigfaltigen Anklängen bei arabischen Volksmelodien auch in der **Recitation des Koran** wieder[1]):



Der nämliche Vorgang auch hier: 7 Mal das Grundmotiv (*a*) *h c h a h*, zu einzelnen Malen um eine Quart (bei Nr. 3 und 6) oder Sekunde (bei Nr. 2 und 7) abwärts transponiert und durch eine Kadenz bei den Satz-Abschnitten erweitert, die entweder zum *tonus currens h* wieder aufsteigt oder aber eine Terz, Quart oder Quinte unter ihn fällt; und zwar wechseln sich diese Kadenzen folgendermaßen ab. Es kadenzieren
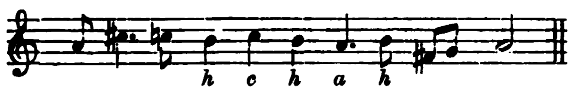
1. und 4.	Glied	auf	h =	tonus currens	= latein.	Komma.
2. und 5.	»	»	g =	Unter-Terz	= »	Kolon.
3. und 6.	»	»	e =	Unter-Quint	= »	Punkt.

Es liegt also in dieser Kadenz-Anordnung dasselbe Gesetz vor, als im lateinischen Recitativ. Die Schwere der Interpunktion ist maßgebend. Die Tonformeln der Kadenzen spiegeln die Interpunktion wieder. Der aufsteigende Schluß auf dem Currens stellt ein Komma, der zur tieferen Terz abfallende ein Kolon und der zur Unterquart oder Quint absteigende einen Punkt dar.
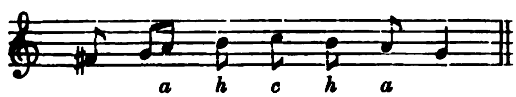
---

1) Nach Lane bei Kiesewetter, Die Musik der Araber, Leipzig 1842, Beilage S. XIX. Nr. 16. — Ambros, a. a. O., S. 106.

Dies ist die heutige Weise, den Koran zu recitieren. So einfach sie ist, die frühere scheint noch einfacher gewesen zu sein. Nach Land[1]) war noch zur Zeit Al-Farabi's, der 950 starb, die Grundlage der musikalischen Theorie in Arabien das Tetrachord, und »die Gesangweisen scheinen den Umfang einer Quarte anfänglich kaum überschritten zu haben«. Ferner ist für unsere Betrachtung wichtig, daß »der älteste arabische Gesang zu jeder Verszeile dieselbe Melodie wiederholte, was erst von *Moslim ibn Muhriz* im 7. Jahrhundert bei kunstvolleren Weisen geändert worden ist«. Wir werden also annehmen dürfen, daß für die älteste Recitation des Koran alle dem widersprechenden Abweichungen in Wegfall kamen. Außerdem giebt Land nach einer Handschrift des *Çafiu'ddin*, der im 13. Jahrhundert lebte, mehrere Melodien »im älteren Stil«, die unsere Grundformel zum Hauptbestandteil haben:
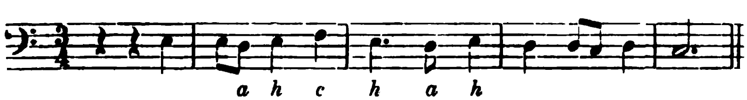




und ferner teilte Socin dem Prof. Land u. a. eine Melodie aus dem Haurân, einem Gebirge bei Damaskus, mit[3]), die im wesentlichen unsre Grundformel wiederspiegelt:



Auch der Gesang der Derwische[4]), der Morgengesang des Mueddin[5]), der mit dem Koran-Singen direkt verwandte Ruf zum Gebet bei Kiesewetter[6]) und eine große Zahl anderer orientalischer Gesänge haben jene Urformel religiöser Recitation entweder zur hauptsächlichen Grundlage, wie auch der von Villoteau mitgeteilte arabische Begräbnisgesang[7]):



1) Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Band II, 1886, S. 348 ff.

2) Bei Land eine große Terz tiefer.
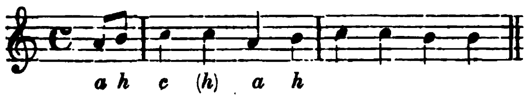
3) Land, Recherches sur l'histoire de la gamme arabe. Leide 1884, S. 141, wo die Melodie einen Ton höher steht.

4) Nach Lane bei Kiesewetter, a. a. O., S. XIX, Nr. 18; Ambros, S. 107.
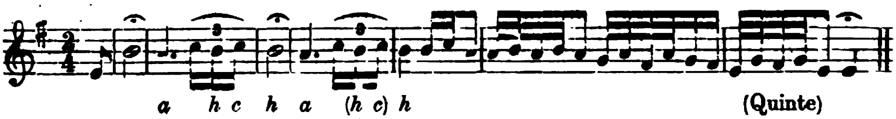
5) Nach Villoteau, Ambros S. 105. 6) Beilage S. XVIII, Nr. 15.

7) Ambros S. 104, Nr. 10.

mit der Kadenz in der Unterterz, — oder aber als öfters wiederkehrende Bestandteile. Hierher gehört auch die von Chardin mitgeteilte persische Melodie[5]) mit dem Gange:
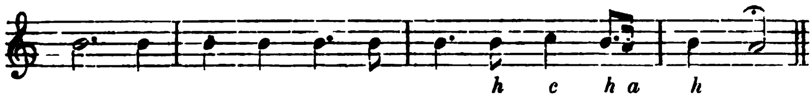


oder die der Teufelsanbeter im Kurdenlande, wo das Thema durch die dort beliebte starke Verschnörkelung fast bis zur Unkenntlichkeit überwuchert ist:



Diese Tonformeln wird man nun freilich allerwärts in der Musik wiederfinden, ohne daß sich ihnen irgendwelche Beziehungen zu jener Urformel direkt unterstellen ließen. Aber bei der großen Armseligkeit aller dieser orientalischen Melodien in tonlicher und architektonischer Beziehung und namentlich bei ihrer sich fast nur auf ebendiese Phrasen beschränkenden Melodik wiegen solche Übereinstimmungen doppelt und dreifach schwer. Das eine ist, selbst bei Abzug dieser oder jener Parallele, unter keinen Umständen zu verkennen, daß wir es bei jenem Tongange keineswegs mit einem Gebilde zu thun haben, dessen Erfindung jedem einzelnen und damit dem Zufalle anheim stand, sondern mit einem durchgängigen Prinzipe, mit einer festbestimmten, durch Religion und Tradition geheiligten und durch Jahrtausende hindurch aufrecht erhaltenen Formel, die in jeder Recitation dem Volke hunderte von Malen ins Ohr klang und sich somit endgiltig als weiterzeugendes Ferment im Tongedächtnis der breiten Volksmassen festsetzte. Obgleich man sich heutzutage selbstverständlich dieses geschichtlichen Werdeganges nicht im geringsten mehr bewußt ist, kann ihn doch die methodische Forschung, wie man sieht, noch nachweisen und zeigen, daß das, was den orientalischen Gesängen vorzugsweise ihren eigenartig wehmütigen und träumerischen Moll-Charakter verleiht, zum großen Teile zurückgeht auf jene Urformel, deren Töne die Stufen einer Moll-Terz ausfüllen.
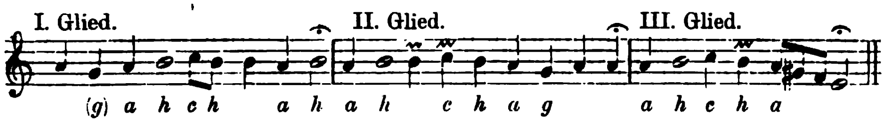
Auch bei den Juden finden wir jene Urform der Recitation wieder. In meinen Neumenstudien[1]) habe ich eine solche jüdische Recitation des Mittelalters gegeben, welche genau denselben Anfang aufweist, als die Koran-Recitation.

1) Band II, S. 19.



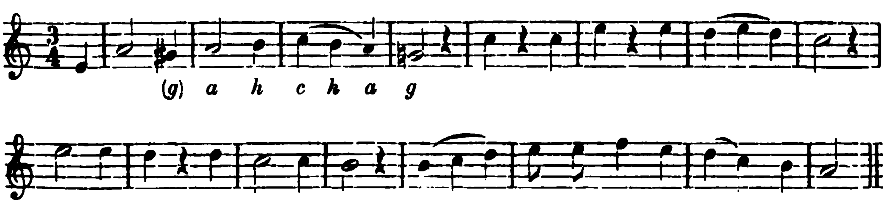
Das Übrige wolle man am angegebenen Orte nachsehen und sich überzeugen, daß hier die lateinische Kadenz-Ordnung ebenfalls durchgeführt ist. Diese jüdische Recitationsweise ist nur eine Abart der indischen, christlichen und muhammedanischen.

Vor einigen Jahren besuchte mich ein jüdischer Arzt, Herr Kahan aus Teheran, der zugleich in seiner Synagoge Vorsänger (Chasan) war, und recitierte mir auf mein Ersuchen ein Stück aus der ihm vorgelegten hebräischen Bibel in seiner heimatlichen Weise vor. Ich notierte mir folgende Weise, die mit Modifikationen je nach den Erfordernissen des Textes und seiner bald längeren, bald kürzeren Satzglieder immer doch in ihrem Grundstocke dieselbe blieb und für die Lesung der Propheten bestimmt ist. Die beliebige Wiederholung des *tonus currens* bezeichne ich dabei mit einer ganzen Note:
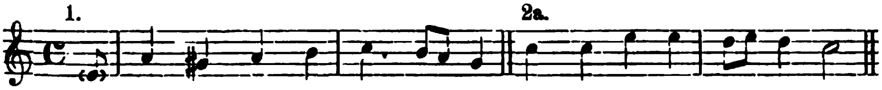


Daß dies unsere alte Recitationsformel ist, kann nicht zweifelhaft sein.

Sulzer giebt in seinen »Schir Zion, gottesdienstliche Gesänge der Israeliten«[2]) folgende Weise, die ebenfalls hierher gehört:
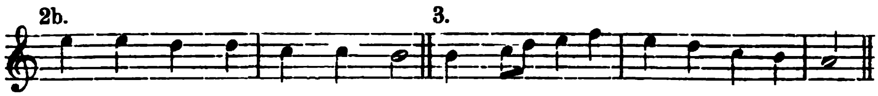


Wir können nach unseren Ausführungen hier selbstverständlich von dem ¾ Takte absehend auch den geraden Takt wählen; die melodische Grundformel wird dadurch in nichts geändert. Es ergäben sich dann die Melodie-Phrasen:



1) Band II, S. 19.

2) Wien (ohne Jahr). Siehe auch L. H. Loewenstein, Die Thränen oder Klagelieder Jeremias, Frankfurt a. M., 1838; Berggreen, Folke-Sange, Band X, 1870, S. 1.
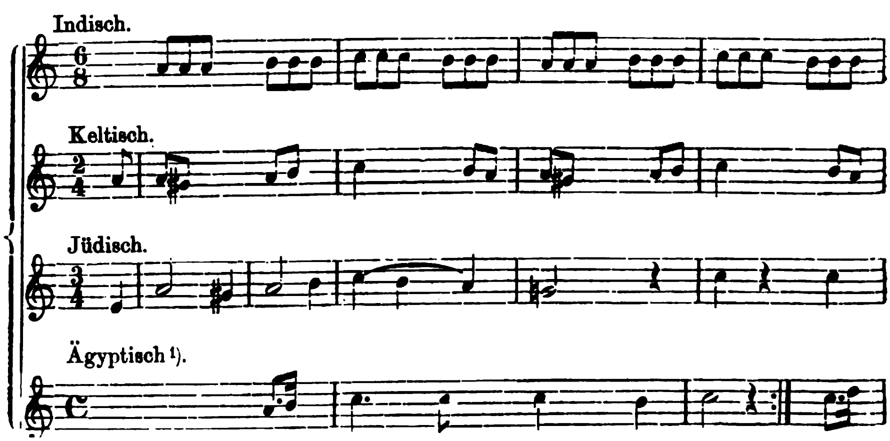


Das sind aber fast genau dieselben Tonformeln, als wir sie aus dem alten Druidenliede, das ich im ersten Aufsatze S. 45ff. eingehend besprach, gewonnen haben.
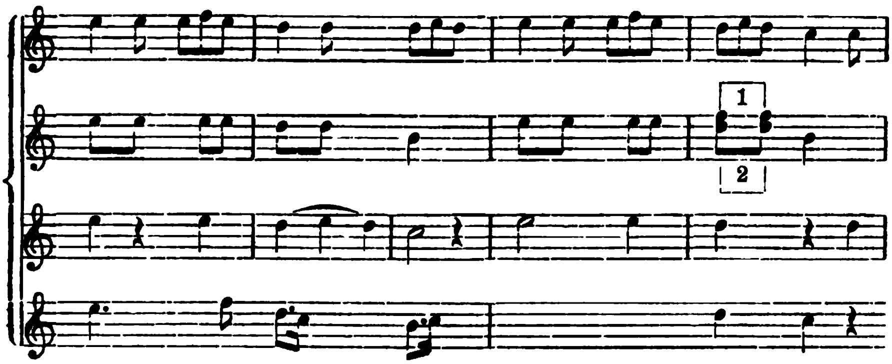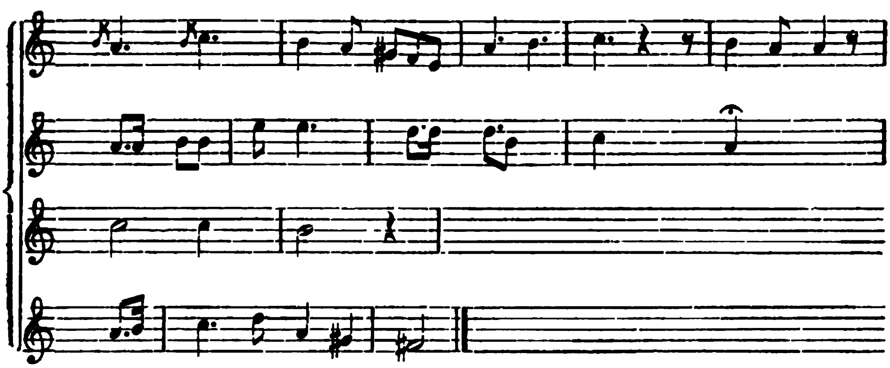


Die ersten beiden Phrasen schließen auf einem anderen Tone, die dritte ist, so sehr sie abzuweichen scheint, doch in ihrem Gange von *a* nach *e* auf und zu *a* herab dasselbe.
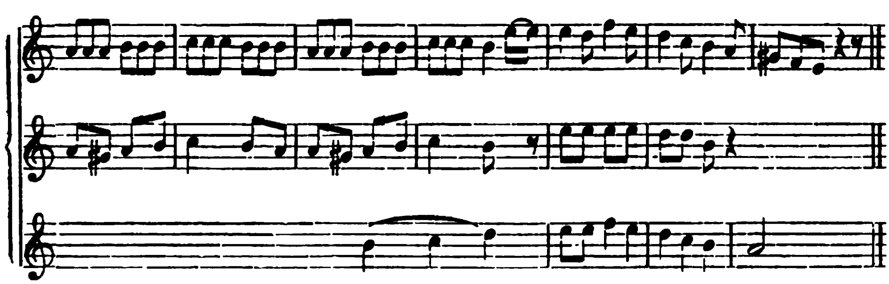
Wenn ich nunmehr den Satz aufstelle: es giebt Melodien bei den östlichsten Indogermanen, den Indern, und bei den westlichsten, den Kelten, welche in ihren Wurzeln genau so übereinstimmen, als ihre Sprachen, und zwar nicht etwa als bloßes modernes Lehngut oder zufällig, sondern von bisher unbestimmbarer Zeit her und völlig gesetzmäßig entwickelt, so wird seine Richtigkeit wohl Niemand mehr in Zweifel ziehen wollen. Und um wenigstens an einer solchen Melodie ein Beispiel als unwiderlegbares Zeugnis zu besitzen, will ich hier eine der oben gegebenen indischen Melodien mit jenem uralten Druidenliede hierher setzen, Note für Note zum bequemen Vergleiche unter einander geschrieben, wozu ich gleich auch die entsprechende jüdische und noch das »Lá iláha illaláh« der ägyptischen Mohammedaner[1]) füge:



1) Berggreen, Folke-Sange X, S. 8.







Man wird hier die fast vollständige Übereinstimmung, bei veränderter Rhythmisierung und ein wenig anderer Kadenzierung zwischen indischer und keltischer Melodie anerkennen. Weniger genau ist die zwischen diesen beiden indogermanischen und den beiden semitischen Melodien, sodaß schon aus diesem Grunde eine Vermittelung der Melodie von Indien aus nach dem Keltenlande durch die Juden oder die mohammedanischen Mauren, die ja bis ins Herz Europas vordrangen und mancherlei Kulturgut hierher gebracht haben, ausgeschlossen ist. Eine direkte Übertragung der indischen Melodie zu den Kelten oder umgekehrt hat aber auch keinerlei Wahr-
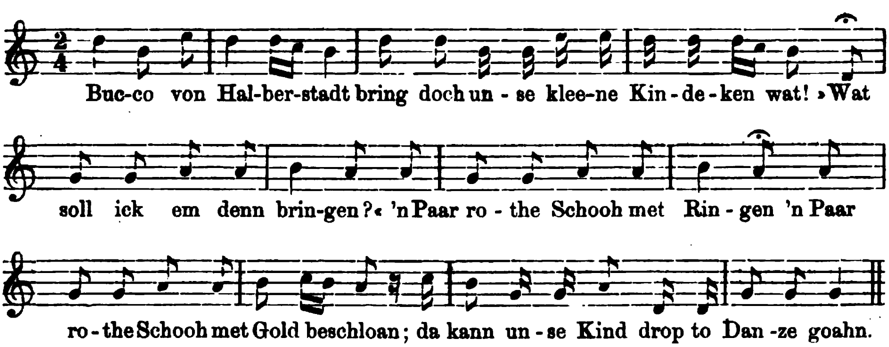
scheinlichkeit für sich. Denn es handelt sich hier gar nicht um ein melodisches Einzelgebilde, sondern um eine volksmäßige, allgemeingiltige musikalische Form bei den orientalischen Völkern, wie aus gegenwärtigen Untersuchungen, und eine ebensolche bei den europäischen Völkern, wie aus meinen früheren Darlegungen hervorgeht. Selbst eine etwaige Fälschung hier oder dort ist aus diesen Gründen ausgeschlossen. Wir haben aber auch einen positiven Beweis, daß nicht die semitischen, sondern die indogermanischen Völker die Übermittler dieser Recitationsweise sind. Der Text der Druiden-Melodie stellt jene Schulscene dar, wo der Schüler des Druiden diesen nach der Auslegung der einzelnen Zahlen von 1—12 fragt und Antworten erhält, die dann bei jeder neuen Zahl rückwärts wiederholt werden. Von einem alleinigen Gott ist hier beim Anfang der Katechisation nicht die Rede, ebensowenig wie bei der indischen Melodie; wohl aber ward er in den so zahlreichen späteren Übertragungen ins Lateinische, Germanische, Slavische, Hebräische u. s. w. zum Ausgangspunkte der Zahlen-Erklärungen genommen: *Unus est Deus*. Die parallele muhammedanische Melodie hat sich dem angeschlossen: denn ihr Text ist nichts anderes, als das Dreimal-Heilig der christlichen Kirche, das schon für die ersten christlichen Jahrhunderte bezeugt ist, also wie manches andere von den Muhammedanern übernommen wurde. *Lá iláha illalláh*, auf deutsch »Allah, du allein bist der einige Gott« ist nichts anderes als jenes alte *Een is eene, eenen God aleene en dat geloeben wy*. Hätten die Kelten die Melodie etwa von den Mauren, Juden oder Christen erhalten, dann würde gewiß dieses *Sanctus* auch im keltischen Texte nicht fehlen. Nur der gründliche Nachweis einer unglaublich intelligenten Fälschung, unabhängig ausgeführt von Männern, die ein ungeheures wissenschaftliches Wissen und Vorahnen besessen haben müßten, das dann besser anzuwenden ihnen ein Leichtes gewesen wäre, vermöchte meine Überzeugung zu erschüttern, daß wir hier eine feste Grundlage für einen Teil der vergleichenden Musikwissenschaft vor uns haben, auf der wir weiterbauend ein wichtiges Gebäude musikgeschichtlicher Erkenntnis aufführen können.

Und um diese Grundlagen noch mehr zu sichern, gebe ich — aus reichem Materiale, das ich zur Ergänzung meiner ersten Studie zusammengebracht habe — hier noch ein deutsches Kinderlied wieder, dessen hohes Alter durch seinen Text selbst bezeugt wird. Erk und Irmer haben es in ihren »Deutschen Liedern mit ihren Singweisen«[1]) nach mündlicher Überlieferung aus Anhalt-Zerbst aufgeschrieben; doch kann ich selbst als Zeuge dafür auftreten, daß es, wenn auch verstümmelt, noch heute in der Provinz Sachsen von den Kindern gesungen wird[2]). Der darin
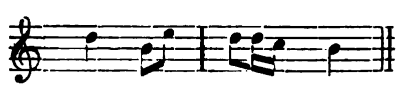
1) 2. Ausgabe 1843, Heft VI, S. 71.

2) Freilich mit dem Anfang »Muh-Kühchen« statt »Bucöchen von Halberstadt.«

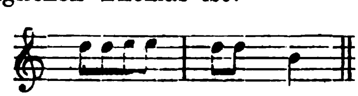
genannte Bucco (Burchard) von Halberstadt war Bischof und ein besonderer Freund der Kinder. »Niemals ging er aus dem Petershofe zu Halberstadt, seinem Schlosse, — so berichten J. G. Büsching's Wöchentliche Nachrichten, Bd. I, S. 144 — daß er nicht den Kindern Obst, Geld, Schuh' und dergleichen austeilen lassen. Daher dann die Weiber Gelegenheit genommen, das Wiegenlied von ihm zu dichten.« Burchard II. oder Buko, ein Schwestersohn des berühmten Erzbischofs Anno von Köln, war schon 1059 mit 29 Jahren durch die Königin Agnes, die Wittwe Heinrichs III., zum Bischof von Halberstadt erhoben worden. Er war ein sehr mächtiger, beim Papste wie beim Kaiser einflußreicher Mann, der sich stark politisch beteiligte und zwar zu Ungunsten Heinrichs IV. Er war es, der 1081 Hermann von Luxemburg zum Gegenkönig krönte. 1085 mußte er nach Dänemark flüchten, kehrte aber zurück und wurde 1088 in einem Aufstande von den Goslarer Bürgern erschlagen. Dieser Mann war wohl dazu angethan, im Andenken der Halberstädter und im Liede weiter zu leben. Das Lied selbst aber weist eine Melodie auf, die mit jener uralten Druiden-Melodie fast völlig übereinstimmt, nur daß sie teilweise in die Durtonart übergetreten ist.
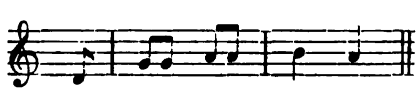


Wir haben hier ebenfalls drei Grundphrasen:



die nach den Ausführungen meines ersten Aufsatzes die germanische Fassung des ursprünglichen Themas ist:



2) die Dur- statt der Moll-Phrase



die man sich nur mit einem ♭ vorgezeichnet zu denken braucht, um das Motiv der Druiden-Melodie:

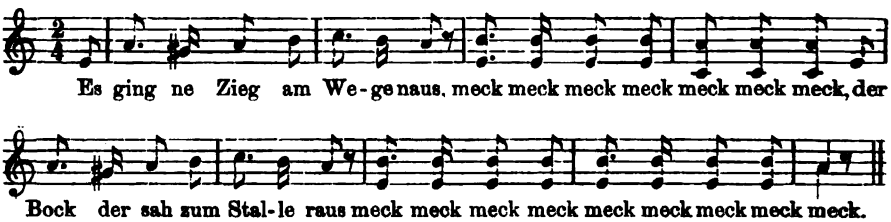


oder, was dasselbe ist:
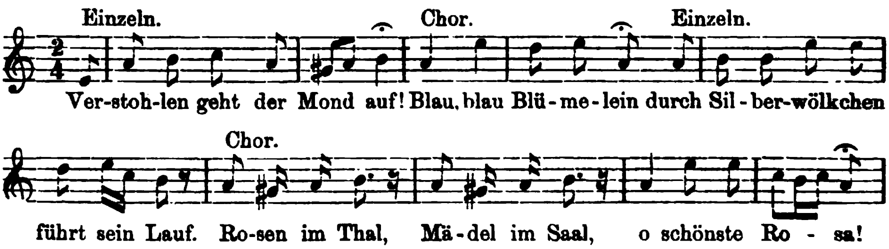


zu erhalten; 3) eine absteigende Dur-Kadenz an Stelle der gleichen Moll-Kadenz im Druiden-Liede. Was den Text angeht, so haben wir es auch hier, wie dort, mit Rede und Antwort zu thun.

Noch ein anderes, schlesisches Volkslied spiegelt nur die eine Phrase des alten Druiden-Liedes wieder[1]):



Wieder ein anderes aus dem Bergischen Lande hat neben dieser auch noch die Phrase in der Ober-Quarte[2]):



Die letzte Hälfte ist fast Note für Note ein Teil der Druiden-Melodie. Zudem haben wir an beiden Liedern, obgleich ihr Text sonst keine andere Erinnerung an den ursprünglichen zeigt, doch die an die Responsion, gekennzeichnet durch die Gegenüberstellung von Einzelsängen und Chor.

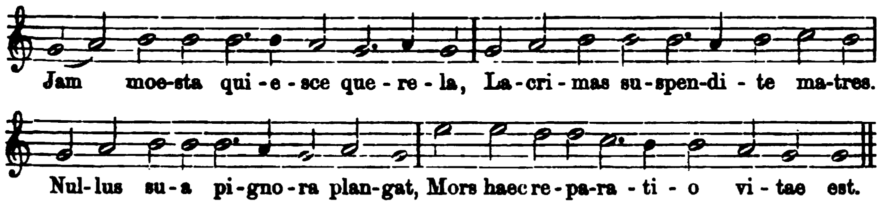
Wir wenden uns nun von dem indogermanischen zum christlichen Recitativ.

III.
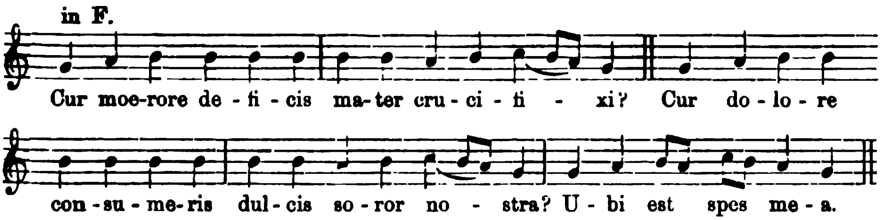
Die christliche Recitationsweise zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Musik der Kirche wie des Volkes im Abendlande. Das Volk, das im Mittelalter von dem Klerus geistig meist gänzlich abhängig und beeinflußt war, hörte diese Recitations-Melodie hunderte und tausende von Malen. Kein Wunder, daß davon auch die Volkslieder Zeugnis

1) Erk und Irmer, I, S. 33. 2) Ebenda, I, S. 3.
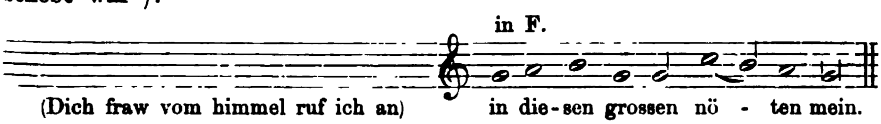
ablegen. Zunächst die Hymnen. Einer der ältesten Verfasser von Hymnen ist **Prudentius** im 4. Jahrhundert (348—407), und der folgende Hymnus war einer der bekanntesten. Die Melodie dazu ist aber nichts anderes, als die alte christliche Psalmodie[1]):
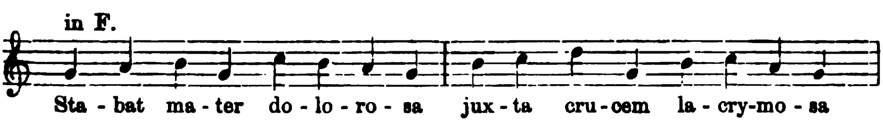


Fétis sieht sich dabei veranlasst, in ausfürlicher Darlegung auf den volkstümlichen Charakter der Melodie hinzuweisen. Diese Melodie sehen wir dann thatsächlich auch in allen möglichen Gestalten im Laufe der Jahrhunderte immer wiederkehren, in den im Mittelalter besonders beliebten Marienklagen[2]), zum Beispiel in dieser Fassung des 14. Jahrhunderts[3]):



oder in dem »Marienruf«, der schon im 15. Jahrhundert im Volke sehr beliebt war[4]):



oder im Stabat mater[5]):



1) Nach einer Handschrift C 9, 91 des 13. Jahrhunderts im British Museum mitgeteilt von **Fétis**, Histoire IV, S. 296. Siehe auch **Anthony**, Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, Münster 1829, S. 139.
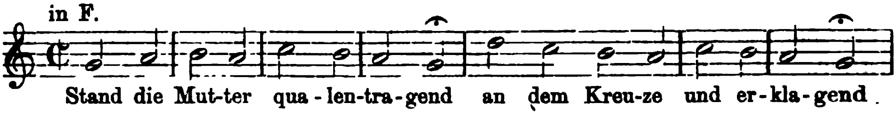
2) Siehe das Nähere Neumen-Studien II, S. 22.

3) Nach einem Prozessionale aus dem Archiv des Capitels von Cividale in Friaul. **Ambros**, Geschichte der Musik II, S. 504.
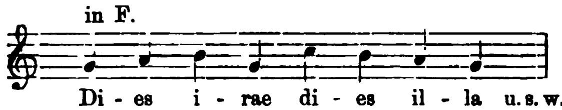
4) Näheres bei R. von **Liliencron**, Deutsches Leben im Volkslied um 1530. Berlin 1884, S. 420.

5) Antiphonarium Romanum, Lugduni 1757, S. 317 ff.
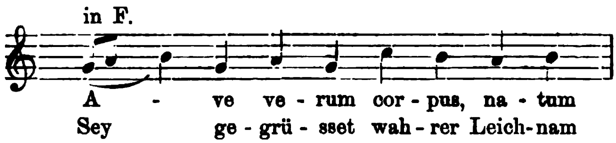
mit der deutschen Übertragung[1]):



oder in der Totenmesse der Franziskaner[2]):



oder in dem schönen Liede, das auch ins 15. Jahrhundert gehört[3]):



oder in dem protestantischen Chorale »Jesu meines Lebens Leben«.

Bei so starker geistlicher Verwendung kann es nicht Wunder nehmen, diese Tonformel auch in die weltliche Musik eindringen zu sehen. In den Neumen-Studien wies ich schon darauf hin, daß die österreichische Nationalhymne »Gott erhalte Franz den Kaiser« und die deutsche »Deutschland, Deutschland über Alles« ebenso wie der Volkskanon »O wie wohl ist mir am Abend« alle diese psalmodische Tonform als Ausgangspunkt haben. Wenn F. S. Kuhač in seiner großen Sammlung »Volkslieder der Südslaven«[4]), in einer kleinen Schrift »Joseph Haydn und die kroatischen Volkslieder«[5]) und in einem kleinen Aufsatz »Über den Ursprung der österreichischen Volkshymne«[6]) einen kroatischen Ursprung des Haydn'schen Liedes behauptet, so darf nicht übersehen werden, — selbst in dem Falle, daß Haydn seine Melodie wirklich von den Kroaten bezogen hätte — daß die Kroaten die Weise auch erst aus dem Borne der kirchlichen Musik geschöpft haben. In einer Sammlung böhmischer Volkslieder[7]) von Karel Jaromír Erben findet sich wenigstens ein Trinklied, das — offenbar bewußt und parodierend — die alte Psalmodie wiederspiegelt:

1) Cantarium S. Galli, 1845, S. 69.

2) J. Anthony, a. a. O., S. 89.
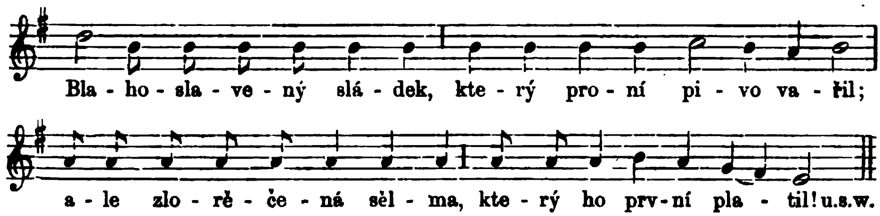
3) Ebenda S. 108.

4) Agram 1879—1883.
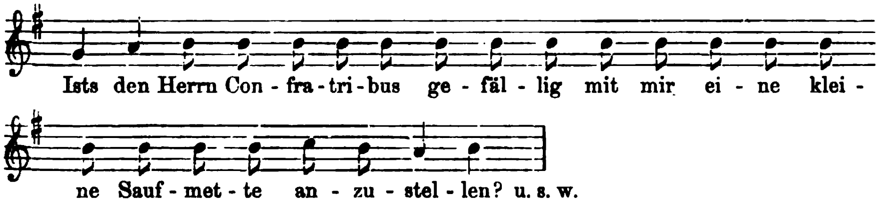
5) In kroatischer Sprache 1880 in Agram erschienen.

6) In der »Kroatischen Revüe«, Agram 1886, Heft 1. Vgl. auch H. Reimann's Aufsatz »Zum Kapitel von den Entlehnungen« in der »Allgemeinen deutschen Musikzeitung« 1893, Nr. 40—42, sowie die Antwort darauf von Kuhač, ebenda 1894, Nr. 29 ff.
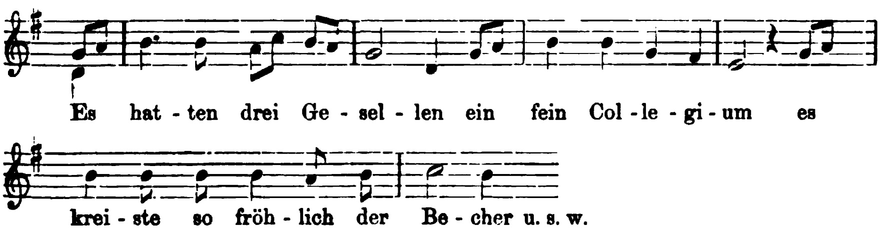
7) Nápevy prostonárodních Písní českých, Prag 1862, Notenbeispiele S. 13, Nr. 51.
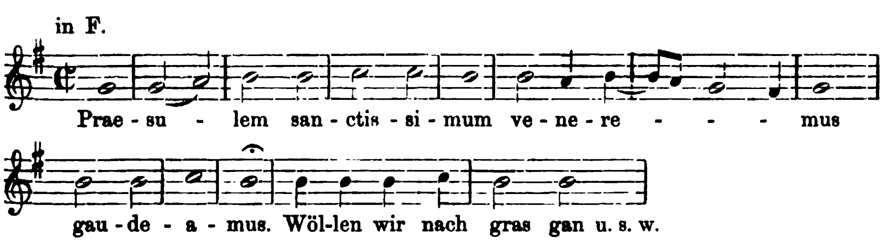


Dasselbe ist ja auch der Fall bei der deutschen sogenannten »Saufmette« der Studenten:



und schließlich hat sich auf der Grundlage dieser uralten Formel das Trinklied herausgebildet:



Das ist ein uralter Scherz. Wir finden solch ein psalmodierendes Schelmenlied bereits in Forster's Liedersammlung[1]), wo in dem vierstimmigen Spitzbuben-Quodlibet der Diskant höchst ehrsam die Psalmodie anstimmt und durchführt:
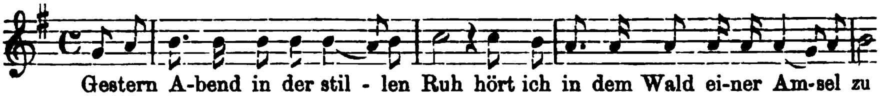


Der Tenor aber singt die uns auch bereits genügend bekannte Melodie des »Conditor alme siderum«.

1) Teil II, 1540, Nr. 7. Siehe auch R. Eitner, Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts, Band I, Berlin 1876, S. 107.

Auch ernstere deutsche Volkslieder weisen diese Grundlage auf, zum Beispiel ein Lied aus dem Hessen-Darmstädtischen in Erk's Liederhort[1]):
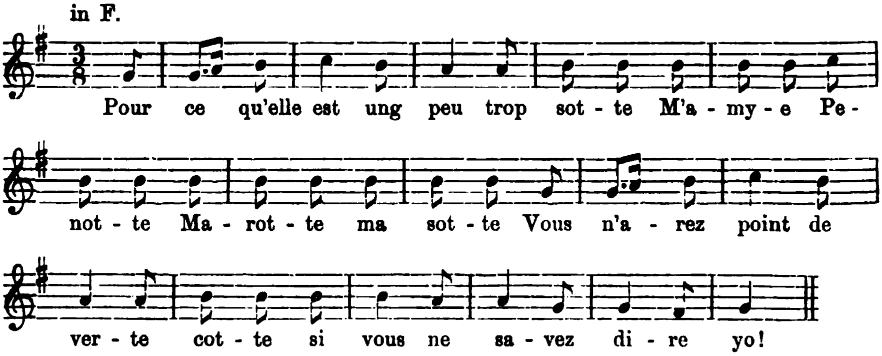
in F.



Von hier zu einem der neugebackenen Studentenlieder vom »Enderle von Ketsch« (»Ott Heinrich Pfalzgraf bei Rheine«) ist gewiß der Schritt nicht groß, und wenn einem dabei der Anfang der Melodie F. H. Himmel's zu Kotzebue's »Es kann ja nicht immer so bleiben« unwillkürlich in den Sinn kommt, so ist das nur eine Folge von der thatsächlichen Verwandtschaft aller dieser Melodien, die ihr Entstehen zum besten Teile von dem früher tausendfach vom Volke gehörten und im Volke als volkstümlich wiederhallenden Tonfalle der uralten Recitationsweise herleiten.

Von diesem Vorgange wird wohl kaum ein christliches Volk unberührt geblieben sein. Einen Beleg aus Frankreich. Eine Chanson des 15. Jahrhunderts »Yo yo yo yo compère commère«, hat die psalmodische Formel ganz in sich einverleibt[2]):

in F.



Bei allen diesen vielen Belegen kann kaum ein Zweifel darüber aufkommen, daß sie auf Anlehnung an die kirchliche Recitation zurückführen. Ich möchte aber noch einen Schritt weiter gehen und nicht bloße An- und Entlehnungen, sondern auch tiefer greifende Umbildungen im Volksliede nachweisen, die erkennen lassen, wie tief diese Recitationsform den Geist der Musik- und Melodiebildung beeinflußt hat.

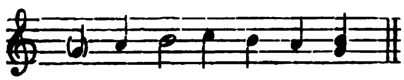
Zunächst möchte ich die Aufmerksamkeit auf einen grundlegenden Unterschied im musikalischen Geiste zwischen Abendland und Orient lenken. Die orientalischen Recitationen bewegen sich durchgängig und

1) 1856, S. 364.
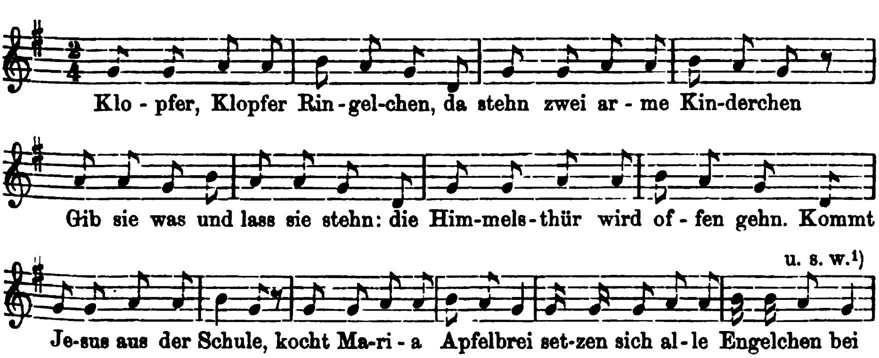
2) Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France, Paris 1889, S. 128.

ausschließlich in Moll, besonders in dem Trichord *a h c* mit *h* als Currens. Obgleich die abendländische Recitation ebenfalls in diesem Moll-Trichord sich bewegt und *h* als Currens durchführt, nimmt sie jedoch auch noch die tiefere Terz *g* sehr stark mit in Anspruch, namentlich beginnt und schließt sie ganz vorzugsweise mit diesem Tone, der dadurch ein besonderes Gewicht erhält. Damit erweitert der Abendländer das Trichord zu einem Tetrachord, verlegt aber zugleich das Schwergewicht der Recitation von dem Moll-Trichord *a h c* auf das Dur-Trichord *g a h*. Das verleiht dem Ganzen einen völlig veränderten Charakter. Die orientalische und südländische träumerische Art gegenüber der energischeren nordischen beruht in der Musik vorzugsweise auf diesem Unterschiede, der doch wohl ein uralter sein muß.
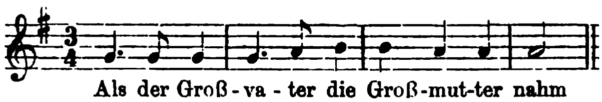
Nehmen wir also die melodische Grundformel
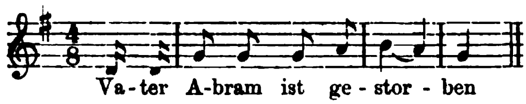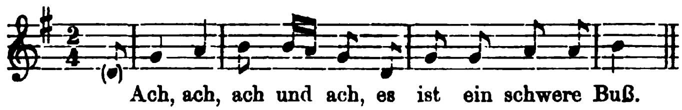


als von Alters her gegebenes Thema an — wozu wir nun wohl berechtigt sein dürften —, so kommt es gemäß unseren früheren Ausführungen nur auf die Rhythmisierung an, um daraus eine beliebige Anzahl von Melodien zu bilden. Selbstverständlich könnte man jedes beliebige andere Grund-Schema ebenso behandeln, also auch das Moll-Trichord. Nur ergiebt sich dann das Wunderbare, daß man im ersteren Falle eine erhebliche Anzahl von deutschen und deutsch-verwandten Melodien erhält, im anderen Falle aber eine Anzahl von nicht-germanischen bei Völkern, die wie die Kelten und Slaven, die Moll-Tonarten offenbar bevorzugen. Mithin ist es kein Zufall, daß Recitation und Volkslied Parallelen bilden. So ergeben sich aus der Trichord-(*g a h*) beziehungsweise der Tetrachord-Recitation (*g a h c*) außer den bereits angeführten noch folgende germanische Volkslieder-Themata, wobei der Auftakt selbstverständlich nur ein Accidenz ist:
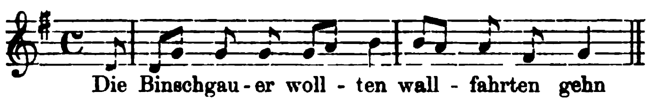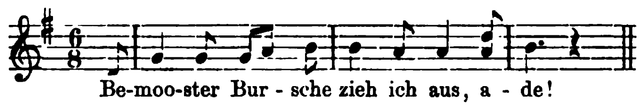


1) Erk und Irmer, Die deutschen Volkslieder, Leipzig 1843, Heft VI, S. 69.
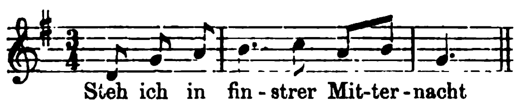


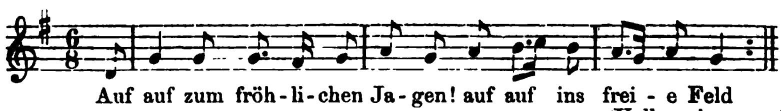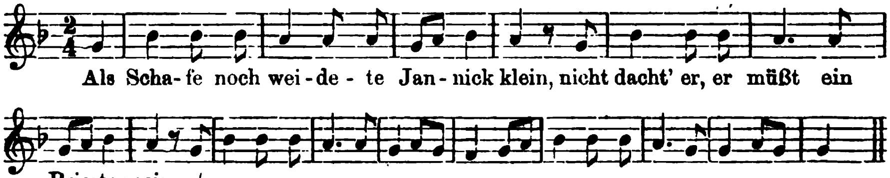












(Volksweise um 1724).

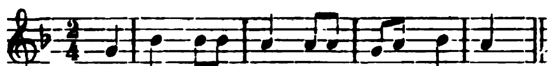
Alle diese Melodien haben eine schier endlose Zahl von Varianten und untergeschobenen Texten, so daß man in der That zu einem weiten Kreise, einer sehr zahlreichen Gruppe von Liedern mit diesem melodischen Grund-Schema kommt.

Wenden wir uns nun dem Moll-Schema zu, so erkennen wir es sofort in einigen besonders beliebten und verbreiteten Volksweisen in der Bretagne und bei den Slaven, von denen aus es sich auch, nur mit geringerer Vorliebe, nach Deutschland hin verbreitete. Keller und Seckendorff bringen als Nr. 20 ein bretonisches Lied »Genovefa von Rustefan« mit der Melodie:



Hier haben wir denn unsere alte orientalische Recitations-Melodieformel vor uns, vier mal fast ohne alle weiteren Zuthaten wiederholt, oder vielmehr so oft wiederholt, als das ganze, recht lange Lied Strophen hat, jede zu 4 Gliedern, im ganzen ungefähr 100 Mal!

Das Lied handelt von einem jungen Manne, der ein Mädchen Genovefa liebt. Sie bittet ihn herzbeweglich nicht Priester zu werden, sondern sie zu heiraten; er aber zieht die Priesterschaft vor und bei seiner ersten Messe, die er übrigens vor dem Vater des Mädchens liest, fällt ihm die Geliebte tot zu Füßen. Die Melodie besteht im ganzen nur aus der dreimal wiederholten Phrase
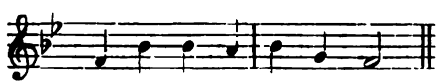


oder transponiert: *a*(*h*) *c* *h* *a* *h*

mit einer abschließenden Kolon-Kadenz.

Zu diesem Liede stellt sich textlich wie tonlich ein wendisches Lied, das Haupt und Schmaler mitteilen[1]). Hier ist der Geliebte ein Reiter, der nach seiner Geliebten verlangt, aber zu seinem Schmerze von deren Mutter hören muss, dass sie im Kampfe um ihre Liebe soeben gestorben sei. In dem bretonischen Liede ist es der Geliebte, hier die Braut, die plötzlich stirbt. Die Melodie beginnt folgendermaßen[2]):
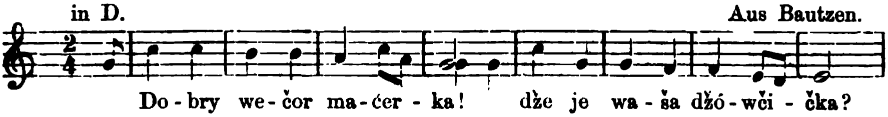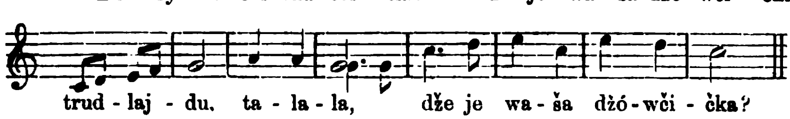


was derselbe Tongang als der obige ist, aber mit Kolon-Kadenz. Dasselbe Lied findet sich, nur textlich wie melodisch ein wenig verändert, noch einmal in Haupt und Schmaler's Sammlung[3]) mit dem Anfang:



Ich teile beide Melodien hier mit:

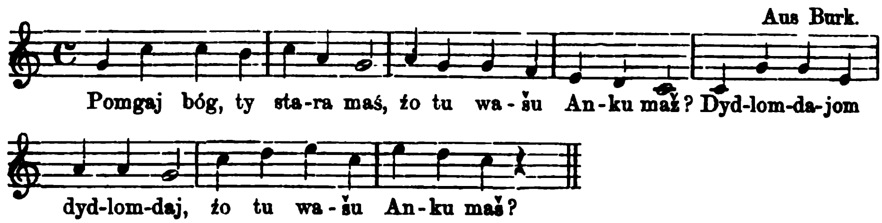
in D. Aus Bautzen.
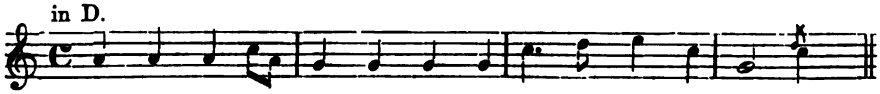




1) Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz, Grimma 1841, Band I, S. 34. 2) Steht im Original in D-dur.
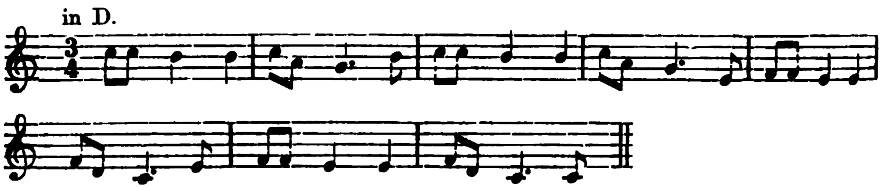
3) Band II, S. 92, Nr. CV, in C-dur.
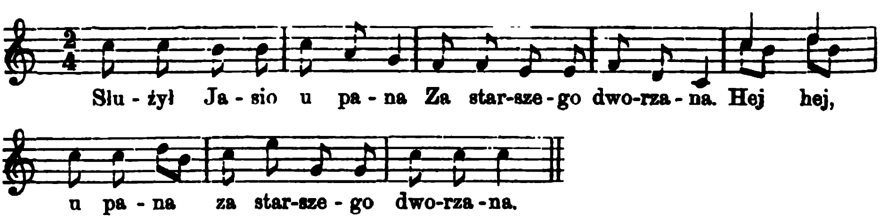


Den Schluß dieser Melodie findet man auch in einem anderen wendischen Liede
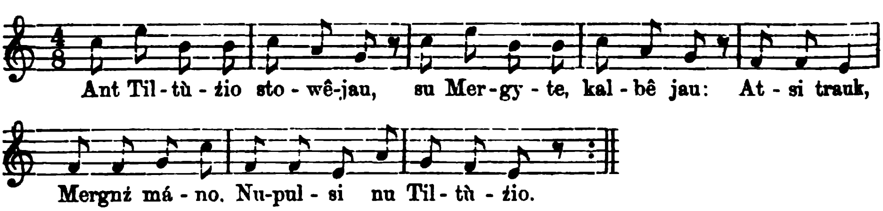


und offenbar die nämliche Weise als jene beiden wendischen Lieder hat ein polnischer Oberek[1]):



Dazu ein polnisches Lied bei Gloger-Noskowski, Pieśni ludu S. 162[2]):



sowie ein littauisches Lied bei H. Budrius und E. Gisevius, Littauischer Volksgesang. Neue Preußische Provinzialblätter, Königsberg 1848, Band V Heft 2 S. 70:

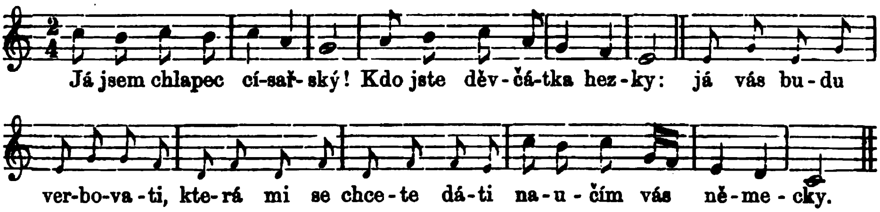


1) Mitgeteilt von F. Starczewski in den Sammelbänden der IMG. III, S. 708.

2) Krakau, 1892. Inhalt: Johann dient bei einem Herrn als ältester Diener und erwirbt im 7. Jahre Mariechen. Dann aber muß er in den Krieg und als er zurück kehrt, ist ihm Marie untreu geworden.

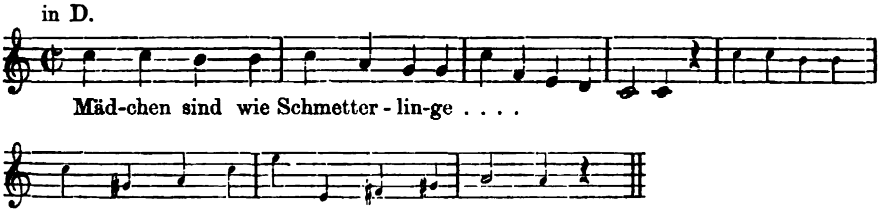
und ein böhmisches bei Erben, Prostonarodni čeké písně etc. Notenbeispiele Nr. 155:

in D.
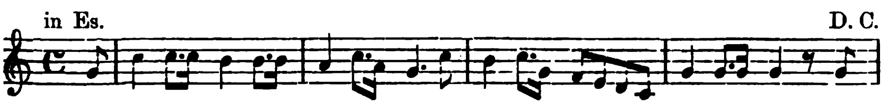


Eine ungarische Melodie, die Alföldy in seinen Ungarischen Tänzen benützt hat und die ich leider aus dem Kopfe citieren muß, gehört ebenfalls hierher:

in D.



Es existiert nun ferner ein Marsch, der von deutschen Militär-Kapellen in letzter Zeit häufiger gespielt wird, unter dem Titel »Schwedischer Reitermarsch (Finska Rytteriets Marsch), Marsch der Finnländischen Reiterei im dreißigjährigen Kriege, aus Schweden mitgebracht von Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin Charlotte zu Sachsen-Meiningen. Für Armeemusik bearbeitet von F. W. Voigt«. Seine Melodie ist keine andere, als die hier in Frage stehende, wie man sich leicht überzeugen kann:

in Es.
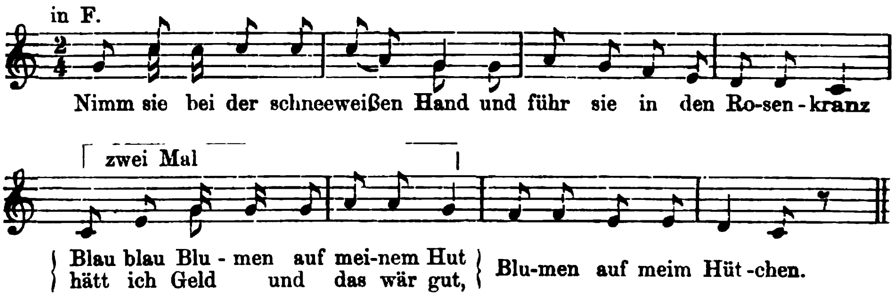


Auch im deutschen Liederschatze finden wir jenen Liedertext, wenn auch mit anderer Melodie. Schon der Anfang des wendischen Liedes:

Guten Abend Mütterlein,
Wo ist Euer Töchterlein?
Tochter ist zu Hause nicht,
In dem dunkeln Grab sie liegt.

erinnert deutlich genug an unser Lied »Es ritten drei Reiter wohl über den Rhein«.

Aber auch die Melodie findet sich hier mehr als ein Mal wieder, am
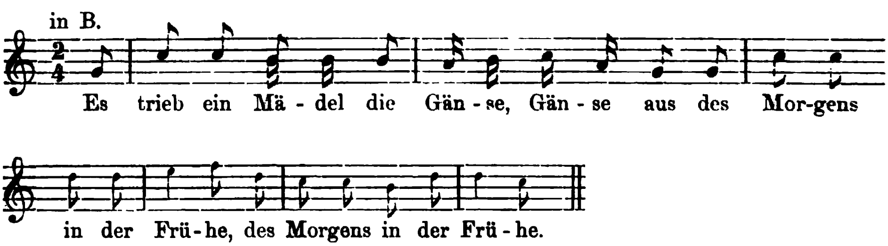
deutlichsten erkennbar und am meisten mit der wendischen übereinstimmend in folgender Fassung, die Ludwig Erk nach mündlicher Überlieferung aus der Umgegend von Bonn (Kessenich, Poppelsdorf u. s. w.) in seinem Liederhort S. 308 wiedergiebt:



Erk weist darauf hin, daß der Text des Liedes uralt sein müsse, da er an ein Lied von Walther von der Vogelweide erinnere:

> Nehmt, Fraue, diesen Kranz,
> So zieret ihr den Tanz
> Mit den schönen Blumen u. s. w. (Lachmann 74).
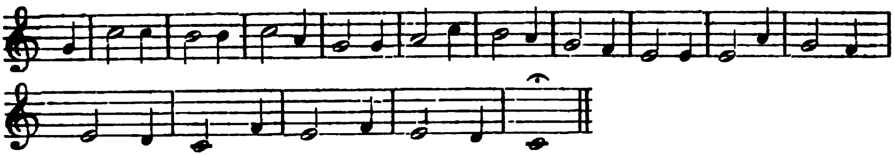
Eine Melodie mit gleichem Anfange aus der Gegend von Oderberg an der Oder teilt Erk S. 108 mit:
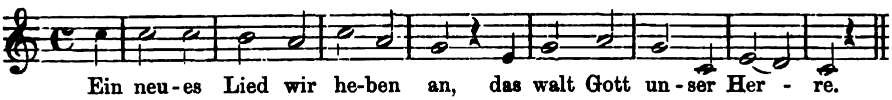


(Ihr Schluß ist einfach der Melodie »Wer will unter die Soldaten« entlehnt.)

Daß hier eine tiefgreifende uralte Verwandtschaft vorliegen muß, ist ohne weiteres klar. Glücklicherweise aber kann ich denen, die einen solchen Schluß *a priori* unter keinen Umständen anerkennen wollen, auch mit geschichtlichen Nachweisen dienen. Denn diese Melodie ist zwei Mal für den Anfang des 16. Jahrhunderts nachzuweisen, ein Mal bei dem Lautenisten Hans Judenkunig 1523[1]) in der Melodie »Christ ist erstanden« in folgender Form:
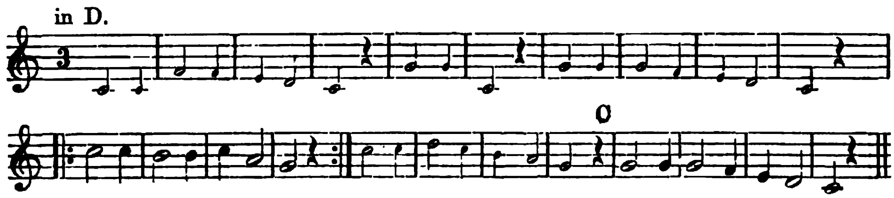
1) O. Körte, Laute und Lautenmusik, Beihefte der IMG. III, S. 105 f.
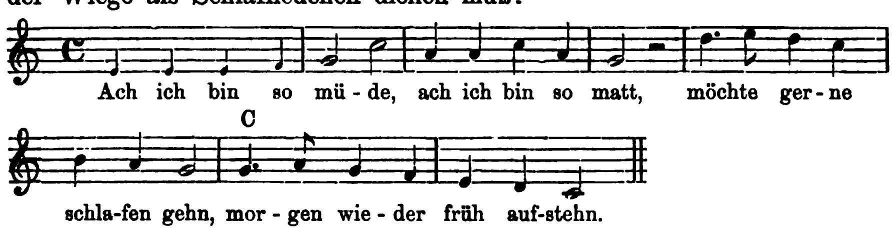


und das andere Mal in dem »Liede der zwei Märtyrer in Brüssel« von 1523, das **Luther** dichtete und J. **Walther** 1524 in seine Sammlung mit aufnahm[1]):



In Wirklichkeit ist aber diese Melodie nichts anderes, als diejenige, welche in der Musikgeschichte eine der hervorragendsten Rollen gespielt hat, welche die Grundlage und den Titel abgegeben hat für eine ungezählte Reihe von bedeutenden Schöpfungen der besten Gesangs-Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts, Messen, Motetten und Chansons: nämlich die Melodie des *Homme armé*[2]):



Wer die ungemeine Verbreitung der Melodie *L'homme armé*, — die bei **Faugues**, **Bunois**, **Dufay**, **Okeghem**, **Hobrecht**, **Regis**, **Josquin**, **Brumel**, **Pierre de la Rue**, **Pipelare**, **Loyset Compère**, **De Orto**, **Morales**, **Palestrina** und **Carissimi** Verwendung gefunden hat — kennt, den wird es nicht Wunder nehmen, daß sie heute noch im Volke lebt. Das Gegenteil wäre vielmehr ganz erstaunlich. Aber lächeln muß man doch, daß diese Melodie, die so überragende Tonschöpfer zu großen, oft gewaltigen Geisteswerken angeregt hat, heute unseren Kindlein in der Wiege als Schlafliedchen dienen muß:



Sic transit gloria mundi!

1) Erk-Böhme, Liederhort II, S. 66.

2) **Fétis**, Histoire générale, V, S. 56. Vgl. Julien **Tiersot**, Histoire de la Chanson populaire en France, Paris 1889, S. 452 ff.

Ich fasse den Gedankengang unserer Untersuchung mit seinen Schluß-Folgerungen kurz zusammen:

Überall hören wir die uralten Recitationsformeln *h c h a h* und *h c a g* deutlich herausklingen, die sich gewöhnlich auch noch in dem weiteren Verlaufe der Melodien zur Geltung bringen und somit gewissermaßen ihren Grundstock bilden.

Durch die strenge und tausendfach dem Ohre des Volkes eingeprägte Architektonik der Recitation mußte auch die Volksmelodik logischer und gesetzmäßiger werden und bleiben. Erstens ward durch den *tonus currens* und sein gesetzmäßiges Verhältnis zu den Schlußtönen eine Einheitlichkeit der Tonalität im Gefühl des Zuhörers erzeugt, wie sie geschlossener gar nicht gedacht werden kann. Zweitens aber wurde durch die stete streng-logische Kadenzierung nach Komma, Kolon und Punkt beim Recitieren das Gefühl für logische Gliederung und ihren gesetzmäßigen Ausdruck im Empfinden des hörenden Volkes ungemein gesteigert.

Die Monotonie des *tonus currens* wurde durch Ausfüllung der monotonen Partien mit melodischeren Tongängen beseitigt, ein Vorgang, der sich sehr genau verfolgen läßt, oder aber es wurden überhaupt andere Motive statt der ursprünglichen und ihrer Umwandlungen herangezogen. Wie diese Vorgänge verlaufen sind, suchte ich an einigen Beispielen darzustellen. Auf ähnliche Weise eine große Zahl oder womöglich alle Ur-Motive aufzustellen und sie in eine bestimmte Ordnung zu bringen, würde also das nächste Ziel der vergleichenden Liedforschung sein müssen. Ich bin überzeugt, daß die Zahl dieser Ur-Motive keineswegs so groß ist, als man wohl meint und jedenfalls die Anzahl der mathematischen Möglichkeiten bei weitem nicht erreicht. Hat man erst diese Wurzel-Motive, so wird es ein Leichtes sein, das gemeinsame internationale Gut von dem besonderen, nationalen zu scheiden.

So groß aber auch die Mannigfaltigkeit der allmählich sich mehrenden und untereinander immer neue Verbindungen eingehenden Ur-Motive sein mag, — in einem Punkte ist wenig Veränderung eingetreten: die Einheitlichkeit der Tonalität sowie die Gesetzmäßigkeit der Architektonik und ganz insbesondere die der Kadenzen blieb unentwegt bestehen, und so erhielten die deutschen Volkslieder, die von der Psalmodie zumeist gelernt haben, jene straffe Gliederung, durch die sie sich zu einem Kunstfaktor ersten Ranges gemacht haben. Damit dürfte wohl das Nachwirken der uralten Recitation im europäischen Volksliede, oder sagen wir geschichtlich richtiger, die Wechselwirkung zwischen beiden, genügend beleuchtet sein. Zugleich muß man sich dessen gewärtig bleiben, was ich auf anderen Wegen in meinen Neumen-Studien nachgewiesen habe: daß nämlich das spätere Mittelalter auf die Psalmodie die Lehre von den Tonarten

aufgepfropft hat. Das in seiner Wichtigkeit für die vergleichende Liedforschung zu beleuchten, möge einer späteren Arbeit vorbehalten sein. Immer von neuem haben die Volkslieder ihre Zeugekraft in der Musikgeschichte bewährt, und wenn die Tonkunst irgendwann — und diese Gefahr tauchte und taucht noch heute immer wieder auf — allzu sehr zur Kunst und Künstelei geworden war, dann haben gerade die besten und nachhaltigsten Komponisten aus dem nie versiegenden Borne des Volksliedes neue Belebung für die Musik geschöpft. Darum will es mir scheinen, als ob gerade eine Erkenntnis der Schaffens-Prozesse, wie sie sich in dem Leben des Volksliedes zeigen, am ehesten geeignet wäre, der geschichtlichen wie ästhetischen Erkenntnis der Grundlagen des tonkünstlerischen Schaffens überhaupt eine wesentliche Stütze zu bieten.

Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern

von

Hjalmar Thuren.

(Kopenhagen.)

I. Der Tanz.

Der Tanz ist das beste, man möchte sagen das einzige Vergnügen der Färinger. Zwar ist in vielen Generationen Schach gespielt worden, und bisweilen geschieht es auch, daß die Jünglinge des Dorfes Ballspiele und Ringkämpfe veranstalten; diese Vergnügungen haben jedoch bei weitem nicht dieselbe Bedeutung wie der Nationaltanz, an welchem alle, vom Greise bis zum Kinde, teil nehmen.

An den Sonntagen und jährlichen Feiertagen, bei Hochzeiten und dergleichen festlichen Gelegenheiten, hauptsächlich jedoch in den langen, finsteren Winterabenden wird lebhaft in den engen Stuben getanzt. Wenn der Sommer vergangen ist, und die Witterung jede Arbeit unter freiem Himmel hindert, ist der Färinger gezwungen, sich im Hause aufzuhalten. Hier findet sich für Mann und Weib Arbeit genug: die Wolle muß sortiert, das Fischergarn ausgebessert werden. Dieses Stilleben ist aber gerade der Natur des Färingers, der im Sommer auf dem Felde, auf dem Meere oder in den Vogelfelsen thätig war, zuwider. Es muß ihm dann der Tanz die notwendige körperliche Bewegung verschaffen, und mit welcher Energie wird nicht getanzt — Stunden, ja bisweilen Tage lang.

Der färöische Nationaltanz wird in einer Kette getanzt. Die Teilnehmer reichen sich die Hände und bilden einen Kreis, Männer und Weiber, junge und alte, in zufälliger Ordnung. Ist der Ring zu groß für die Stube, wird er an verschiedenen Stellen gekrümmt, wodurch die Tanzkette häufig eine sehr unregelmäßige Form bekommt.

Die Tanzschritte sind sehr einfach: der linke Fuß macht einen Schritt vorwärts, der rechte Fuß wird zum linken gesetzt, der linke Fuß tritt wieder vorwärts, der rechte nähert sich dem linken; endlich tritt der rechte Fuß seitwärts oder rückwärts und der linke Fuß wird zum rechten herangesetzt, worauf die Schritte vom Anfange wiederholt werden. Diese 6 Tanzschritte werden immer benutzt, nur werden sie dann und wann von leichtfüßigen Personen, die während des Tanzes bisweilen in die Höhe springen, geändert[1]).

---

1) Korrekte Mitteilungen über die färöische Tanzmanier finden sich in V. U. Hammershaimb, *Færöisk Anthologi I*, Kopenhagen 1891, S. XLI—XLIII. Nicht ganz

Instrumentalmusik als Begleitung wird niemals benutzt und ist niemals benutzt worden. Die tanzenden Färinger singen nationale »*Kvad*« (Balladen) oder dänische Volkslieder, und weil sich diese Lieder selbstverständlich in verschiedenen Tempi bewegen, muß der Tanz bald schneller, bald langsamer sein. Zugleich wechselt die Stellung der Hände. Wenn man ernste »*Kvad*« singt, halten die Tanzenden die Hände parallel mit den Hüften; singt man lebhafte Lieder, werden die Hände in Schulter-Höhe gehalten, und die Arme bisweilen in kleinen energischen Rucken hin und her bewegt. Die Färinger wollen nämlich durch ihre Bewegungen und ihre Mimik die Stimmungen, welche das Lied hervorruft, ausdrücken. Singen sie z. B. Regnar Lodbrog's Todeslied (»Wir hieben mit Degen«), so treten sie dabei fest auf, drücken die Hände und gestikulieren eifrig; dagegen bewegen sie sich sanft und still während des Vortrages eines traurigen Liedes wie »Königin Dagmars Tod« [1]).

Beim Tanze interessieren sich alle im höchsten Maße für den Inhalt des Liedes, das voraus von einer der tanzenden Personen vorgetragen wird, während alle die anderen Teilnehmer den Kehrreim (nord.: *Omkvæd*) mitsingen. Bald ist dieser, bald jener Vorsänger, eine Würde, die immer sehr begehrt wurde. Wenn ein Lied zu Ende gebracht ist, geschieht es nicht selten, daß sofort mehrere der Teilnehmer zu singen beginnen, ein jeder sein Lied; bald bekommt dann einer der konkurrierenden Vorsänger überwiegenden Beifall, und sein Lied wird zu Ende gebracht. Wenn ein Färinger mit einer interessanten Neuigkeit in die Tanzstube kommt, behält er sich das Monopol dafür vor, indem er das Lied sehr selten vorträgt, wodurch es den Anwesenden unmöglich wird, den Text zu erlernen. Überhaupt suchte man früher eine möglichst große Abwechslung der Tanzlustigkeit herbeizuführen. In einzelnen Dörfern herrschte obendrein die Sitte, jedes Lied nur einmal jährlich zu singen. Das ist sehr leicht durchzuführen, da die Anzahl der Lieder Legion ist.

Bisweilen tanzen die Färinger auf demselben Flecke, wenn der Vers gesungen wird; dagegen bewegen sie sich während des Absingens eines Kehrreims nach vorn. Möglicherweise ist diese Tanzform, die den Solovortrag des Vorsängers zu seinem Rechte gelangen läßt, die ursprüngliche. Die Tänzer können, wenn sie sich weniger heftig bewegen, ihre ganze Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Liedes richten, wogegen sie,

---

korrekt sind folgende kurzgefaßte Berichte: Müller bei Lyngbye, *Færöiske Qvæder*, Randers 1822, S. 8—9; Niels Winther, *Færöernes Oldtidshistorie*, Kopenhagen 1875, S. 443; A. P. Berggreen, *Danske Folkesange og Melodier*, Kopenhagen 1861, S. 367—68. Ganz unzuverlässig ist Prof. Maurer's Beschreibung in Westermann's illustr. deutschen Monatsheften, Mai 1863.

1) Musikbeilage XXII und XXIII.

wenn sie den wohlbekannten, oft langen Kehrreim singen, ihre Tanzlust befriedigen.

Die Kehrreime der färöischen Lieder beschäftigen sich, ganz wie die der dänischen, sehr häufig mit dem Tanze. Der Leidenschaft der Färinger für dieses Vergnügen erwähnt unter andern folgender Kehrreim[1]): »Urlaub wünschen wir, Tanz wollen wir betreiben; noch ist der Tag nicht da«. In »*BrúsaJökil*«[2]) heißt es: »Hier ist gut zu tanzen«, mit der Begründung: »Die Stube ist neu; Säulen sind aus Stahl verfertigt, und das Dach ist aus Blei«. Ein solider Fußboden ist nämlich eine Notwendigkeit, denn die Tanzenden treten oft hart auf. »Treten wir fest auf unseren Fußboden, schonen wir unserer Schuhe nicht«, wird im Oluva-Liede[3]) gesagt, und in »*Edlindur bóndi*«[4]) spricht der Kehrreim von »Donnern und Tanz im Saale«.

Eines ruhigen Tanzes wird jedoch auch gedacht, z. B. im »Siegmundliede«: »Norwegens Helden, tanzet wohl und in Frieden, stellet euch alle auf, Norwegens Helden«[5]), eine Strophe, die auf ein Tanzen von Männern allein hinzudeuten scheint. Auch eine Kette von Weibern ist wohl kaum unbekannt gewesen, da die Kehrreime bisweilen den Ausdruck »Jungferntanz«[6]) anwenden. Und daß der Tanz getreten wird, ist nicht selten hervorgehoben, z. B. in »*Ásmundur Aðalsson*«[7]): »Niemand tritt den Tanz im Grabe«, in »*Frúgvin Margreta*«[8]): »Tretet jetzt den Tanz so sanft«, und in Herrn Peter's Liede[9]): »Sie traten herrlich und wohl«.

Am häufigsten werden heutzutage sowohl das eigentliche Lied als auch der Kehrreim von sämtlichen Tanzenden, die von einem Vorsänger geführt werden, gesungen. Der Gesang der Färinger ist in der Regel kein Kunstgenuß, indem auch diejenigen, welche gar nicht stimmbegabt sind, einstimmen.

Der älteste gedruckte Bericht über den färöischen Kettentanz findet sich in einer Beschreibung der Färöer, die Lucas Debes im Jahre 1673 herausgegeben hat. Im Kapitel über »*Færöe Indbyggeris Qvaliteter*« (die Eigenschaften der Färöer-Einwohner) schreibt er[10]):

»Sie sind unnützem Zeitvertreib oder eitler Lustbarkeit nicht geneigt, sondern vergnügen sich am meisten damit, den ganzen Tag Psalmen zu singen. Allein sonst auf ihren Hochzeiten und in den Weihnachtstagen haben sie Kurzweile an einem einfältigen Tanze, in einem Kreise, einander mit den Händen erfassend und alte Heldenlieder singend. Aber anstößige Spiele treiben sie nicht.«

---

1) Kehrreim zum Liede »*Gongu Rolvur*«; siehe Lyngbye, S. 551.
2) Lyngbye, S. 551.
3) *Fær. Anthologi* I, S. 188.
4) Lyngbye, S. 552.
5) Lyngbye, S. 554; Musikbeilage XII.
6) Lyngbye, S. 557.
7) *Fær. Anthologi* I, S. 51, Musikbeilage XVI.
8) *Fær. Anthologi* I, S. 93, Musikbeilage V.
9) Lyngbye, S. 559.
10) Lucas Debes, *Færoæ et Færoa reserata.* (Kopenhagen 1673) S. 252.

Dasselbe kann man auch noch heutzuge aussprechen. Während jeder Tanz auf Island im 18. Jahrhundert, der vielen damit verbundenen Ausschweifungen wegen, abgeschafft wurde, hat eine unschuldige, kindliche Stimmung immer bei den färöischen Zusammenkünften geherrscht, und der einfache Rundtanz, an welchem jedermann, jung und alt, Mann und Weib, reich und arm, teil nehmen kann, hat niemals unanständige Auftritte veranlaßt.

Der Fasching ist die eigentliche Tanzzeit, die man früher immer mit dem Oluva-Liede beendete, dessen wehmütiger Kehrreim: »Gott möge bestimmen, wo wir die nächste Weihnacht trinken« den Gedanken auf das Aufhören der fröhlichen Zeit richtete. Zugleich konnte die Schilderung von der Treue der unglücklichen Königin Oluva[1]) ihrem Gemahle gegenüber denen, die während der Tanzzeit verlobt worden waren, eine passende Ermahnung sein. Die meisten Verlobungen finden nämlich in diesem Zeitraume statt, und selbst intime Affären wie die Werbung werden während des Tanzes abgemacht. Wenn ein junger Mann schon lange auf Freiersfüßen gegangen ist und eine entscheidende Antwort wünscht, stellt er sich zu wiederholten Malen in der Tanzkette neben die Erkorene. Ergreift sie dann seine Hand, so kann er guten Mutes sein und das Mädchen als das seinige betrachten; verfügt sie sich aber zu einem anderen Platze im Kreise, so hat er entschieden einen Korb bekommen.

Bei Hochzeiten spielt der Tanz eine bedeutende Rolle, und der Pfarrer nimmt nicht selten in seiner Amtstracht teil, jedenfalls an den ersten Tänzen, die allerdings sehr gesetzt und mit Liedern, die teilweise einen religiösen Inhalt haben, verbunden sind.

Pastor J. Landt hat in seiner Beschreibung der Färöer, die vor etwa 100 Jahren erschien, eine charakteristische Schilderung einer färöischen Hochzeit gegeben, eine Schilderung, die in den Hauptzügen mit den jetzigen Verhältnissen übereinstimmt und ein deutliches Zeugnis von der außerordentlichen Tanzlust der Färinger ablegt.

Nach der Trauung, erzählt Landt[2]), versammeln sich die Teilnehmer zu einem reichlichen Mahle, dessen Speisezettel ausführlich wiedergegeben wird. »Wenn das Essen vorüber und ein Dankvers gesungen ist, wird die Stube zum Tanzen geräumt. Das Brautpaar und alle Hochzeitgäste bilden eine Kette und tanzen Hand in Hand regelmäßig nach links zum Tone einiger Brautlieder geistlichen Inhalts, die von der ganzen tanzenden Versammlung gesungen werden«. Drei Lieder sind von jeher mit einer Hochzeit verknüpft gewesen: Das Isakslied (»Ihr ehrlichen Brautleute, gebet acht«), Susanna's Lied (»Lauschet ihr Mädchen und ihr

1) Der Inhalt des Oluva-Liedes wird später erwähnt.

2) Jörgen Landt, *Beskrivelse over Færöerne*, (Kopenhagen 1800) S. 448 ff.

Weiber, die ihr im Ehestand lebet«), sowie endlich »König Hansens Hochzeit«[1]) oder das Lied von der Königin Dagmar und Junker Strange. — Wenn der Abend eintritt, folgt die ganze Gesellschaft dem Brautpaare zu Bett, und man singt ein Paar Psalmen in der Brautkammer. Bald danach setzen die Gäste den Tanz fort, oft bis zum frühen Morgen, während das Brautpaar die Geschenke im Bette empfängt, worauf der Bräutigam — stets im Bette — jedem Gaste ein Glas Branntwein einschenkt. Den ganzen folgenden Tag und die nächste Nacht wird mit Essen, Singen und Tanzen fortgefahren, und ganz wie Debes, lobt Landt die Färinger wegen ihrer Mäßigung, indem er bemerkt: »Und trotz aller Lustbarkeit ist es doch sehr selten, daß jemand von zu vielem Getränke überwältigt wird«.

In einem Artikel über die färöischen Hochzeits-Sitten[2]) ergänzt Pastor Lyngbye die voranstehende Beschreibung durch einige interessante Züge, die den Tanz betreffen. Er erzählt, wie der Küchenmeister das Brautpaar zum Zubettgehen auffordert, indem er dreimal auf den Thürpfosten schlägt. Jetzt tanzen die Braut und ihre Freundinnen einen Rundtanz, indem sie ein Lied mit folgender Einleitungs-Strophe singen: »Ihr Weiber, es ist euch gesagt, ihr sollt euren Ehemännern gehorchen«. Ist dann die Braut zu Bett gebracht, dann tanzen die Männer einen ruhigen Tanz mit dem Bräutigam und singen: »Ihr dänischen Männer, jeder für sich, der Eheweib besitzt, gebet acht, daß ihr gelinde das Haushaltungsjoch ziehet!« Im übrigen entspricht Lyngbye's Beschreibung durchaus derjenigen Landt's.

Wie früher bemerkt, tanzen die Färinger am lebhaftesten im Winter, aber sie treiben auch zu anderen Zeiten des Jahres ihr Lieblings-Vergnügen. Wenn sich nur ein paar Dutzend der Färinger zusammenfinden, ergiebt sich das Zusammentreten zu einer Tanzkette schon von selbst, auch wenn man sich unter freiem Himmel befindet. Der Nationaltanz ist überhaupt bei den Färingern so eingewurzelt, daß man ihm gewiß — trotz der modernen Kultur, die jetzt auf den Inseln festen Fuß faßt — noch eine lange Lebensdauer voraussagen kann.

Franz Böhme erwähnt die färöische Tanzkette gelegentlich seiner Beschreibung des ältesten Tanzes der Germanen[3]). Indessen scheint Böhme nur eine sehr flüchtige Kenntnis von dem betreffenden Tanze zu besitzen und bringt gar keinen Beleg dafür, daß derselbe im Altertume entstanden sein sollte. Weit wahrscheinlicher muß man ihn in Verbindung setzen mit den mittelalterlichen Kettentänzen, die im 13. und 14. Jahrhundert über ganz Europa verbreitet waren.

---

1) Musikbeilage XXVI.

2) In Nyerup, *Danske Rejseiagttagelser*. Köbenhavn 1819, Bind I, S. 216.

3) Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland (Leipzig 1886) I, S. 13—14.

In der Trouvère-Zeit wurde in Frankreich gewöhnlich der sogenannte *Carole* getanzt[1]). Die Tanzenden bildeten, einander bei den Händen haltend, eine Kette, die entweder offen oder geschlossen sein konnte. Anfangs scheint es, als ob ausschließlich junge Weiber den Carole tanzten, während die Männer nur Zuschauer waren, aber schon im 11. Jahrhundert erfahren wir, daß Männer mittanzten. Zum Tanze sang man Lieder mit Kehrreimen (*caroles*, *chansons de carole*), in Frankreich zumeist Lieder von lyrischem Charakter. Und es wird berichtet, daß ein einzelner vorsang, während die übrigen Teilnehmer »*répondaient*«, d. h. den Kehrreim sangen. Bisweilen ist auch Instrumentalmusik verwendet worden, aber eben so häufig trat man den Tanz mit Gesangsbegleitung allein. Dieser *Carole* wurde nämlich getreten im Gegensatze zum lebhaften *espringale*. Die Tanzenden bewegten sich nach links. Der bekannte mittelalterliche Prediger Jacques de Vitry — der im Ganzen jeden Tanz schief ansieht und die Dame, welche vorsingt, mit der Glockenkuh in der Herde vergleicht — charakterisiert den Kettentanz als einen Zirkel, dessen Centrum der Teufel selbst bildet, und der sich zur Linken dreht, weil alle Teilnehmer gegen den ewigen Tod tanzen.

Alles deutet darauf hin, daß der Kettentanz sich mit reißender Eile durch Europa verbreitet hat. In Deutschland, wo er von den Minnesängern getanzt wurde, nannte man ihn »Tanz« im Gegensatze zum lustigen »Reihen«, der dem französischen *espringale* entspricht. Dieser »Tanz« ist oft sehr gravitätisch gewesen und bisweilen in einem äußerst langsamen Tempo getanzt worden, wodurch der Vorsänger in den Stand gesetzt wurde, ein gefülltes Weinglas auf seinem Haupte zu tragen.

Der höfische Tanz wurde ohne Zweifel auch bald im Volke bekannt. Die Minnesänger erzählen jedenfalls, wie sie, aus Interesse für die Bürgerstöchter und die Dorfschönheiten, als Gäste den Gelagen des Volkes beiwohnten. Das deutsche Volk nahm nämlich im 12. und 13. Jahrhundert an den Freuden des Tanzes eifrig teil. Man tanzte, wo man Gelegenheit fand, auf der Wiese, in den Stuben, auch in den Kirchen, trotz der protestierenden Geistlichkeit, und schon im 14. Jahrhundert werden feste Tanzhäuser erwähnt. Im allgemeinen war der ruhige Tanz doch kaum der beliebteste; die wilden Springtänze wie »Firlefei«, »Heierlei« oder »Stampf«, die nicht immer die Ansprüche der Wohlanständigkeit erfüllten, haben offenbar in höherem Grade dem gemeinen Volke behagt.

In Skandinavien war der Kettentanz auch bekannt. In Dänemark[2])

1) Über *Carole* vergl. unter andern Böhme, Gesch. d. Tanzes I, S. 25f; Ferdinand Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche (Heidelberg 1841) S. 24 und 185 ff.; Gaston Paris im »*Journal des savants*« 1892, S. 407; Albert Czerwinski, Brevier der Tanzkunst (Leipzig 1879) S. 43.

2) Johannes Steenstrup, *Vore Folkeviser fra Middelalderen* (Kopenhagen 1891);

ist die Kette gewiß oft offen gewesen; jedenfalls konnte der Vorsänger nicht in einer geschlossenen Kette mittanzen, wenn er, wie es bisweilen in den Volksliedern heißt, einen Kranz oder ein Trinkglas in der Hand trug.

Man wird leicht einsehen, daß der färöische Tanz in jeder Hinsicht an den *Carole* erinnert. Die Kette, der Sologesang, der Kehrreim, die Bewegung nach links, die ruhigen Tanzschritte — alles treffen wir bei den Färingern. Und endlich weisen die ältesten Melodien der färöischen Tanzlieder dieselbe Rhythmik auf, die sich in den wenigen französischen und deutschen Tanzliedern, welche noch aus dem Mittelalter erhalten sind, vorfindet.

Heutzutage leben noch hier und da Kettentänze, die wahrscheinlich in einer gewissen Verbindung mit den mittelalterlichen stehen, z. B. im westlichen Frankreich und an einigen Orten in Deutschland. Aber nirgends hat, soviel mir bekannt ist, der mittelalterliche Tanz in geschlossenem Kreise seine ursprüngliche Gestalt in dem Grade erhalten, wie auf den Färöern.

II. Die Dichtung.

Welchen Inhalt haben nun die Lieder, die der Färinger noch heutzutage als Tanzbegleitung vorträgt?

Er singt von Sigurd, der Fafner tötete und mit dem Pferde Grane durch das Feuer flog; er singt von dem grimmen Högni (Hagen), von Sigurds Tode und Gudruns Rache. Kurz, eine Menge der Begebenheiten, welche in den Edda-Dichtungen, im Nibelungenliede und in der Völsunga-Sage erzählt werden, und die in unserer Zeit durch Wagner's Musikdramen aufs neue ans Licht gezogen worden sind, leben noch immer im Volksmunde auf den fernen Inseln im atlantischen Ocean.

Andere Lieder der Vorzeit erzählen von Karl Magnus und seinen Rittern, von norwegischen Königen und Sagenhelden. Auch dänische Gestalten wie Tove und die Königin Dagmar treffen wir in der färöischen Dichtung.

Außer den Liedern, die in der Sprache des Landes abgefaßt sind, hat das dänische Volkslied in dänischer Sprache — welche außer der färöischen auf den Inseln gesprochen wird — eine Heimat auf den Färöern gefunden und ist in den letzten Jahrhunderten in demselben Grade wie das nationale Epos gesungen worden.

Seit den Tagen des Mittelalters sind diese Lieder durch mündliche Überlieferung verpflanzt worden; sie bildeten die einzige geistige Nahrung der Bevölkerung, und bis zur neueren Zeit bestand der Unterricht der

---

Jörgen Olrik beschreibt in »*Frem*« (Kopenhagen 1901) Nr. 14 ein interessantes dänisches Kalkgemälde, das eine tanzende Reihe mittelalterlicher Herren und Damen darstellt.

Jugend fast ausschließlich in Aneignung der alten Märchen und Lieder der Vorfahren. Dadurch versteht man, daß viele Ausdrücke der Lieder einen sprichwörtlichen Charakter erhalten haben und täglich vom gemeinen Manne benutzt werden. Als ein kurioses Beispiel mag erwähnt werden, daß eine Bäuerin, die ihren nicht ganz nüchternen Mann vor dem Wirtshause warnen wollte, mit dem Worte Abschied von ihm nahm: »Reite dem Gjukahof nicht zu nahe«. Es ist dies die Mahnung an Sigurd, als er Brünhilden verläßt und zur Gudrun gelockt wird.

Der litterarische Schatz der Färinger ist eigentlich erst vor einem Jahrhundert entdeckt worden. Als nämlich ein färöischer Student, Jens Chr. Svabo, 1781—82 eine Untersuchungsreise auf den Färöern vornahm, bot sich ihm Gelegenheit, verschiedene Lieder zu sammeln; sie wurden sorgfältig niedergeschrieben und an die königliche Bibliothek in Kopenhagen abgeliefert. Das Interesse wurde jedoch eigentlich erst geweckt, nachdem der dänische Pfarrer H. L. Lyngbye, welcher auf einer botanischen Studienreise die Inseln durchzog, die färöischen Tanzstübchen besucht und die bisher nicht aufgezeichneten Lieder von Sigurd, dem Fafner-Bezwinger (dem Siegfried des Nibelungenliedes), und seinem Geschlechte gehört hatte. Die Lieder erschienen im Druck[1]) und wurden mit großer Begeisterung aufgenommen.

Nun begann eine große Sammelarbeit auf den Inseln, und besonders Pastor J. H. Schröter samt zwei färöischen Bauern, Hans Hansen und Johannes Clementsen, waren dabei thätig. Der letztere zeichnete eine Menge Lieder auf, die sich jetzt auf der königlichen Bibliothek in Kopenhagen in einem »*Sandoyarbók*« (das Buch von Sandö, einer von den Färöern) genannten Manuskripte befinden. Schließlich haben der Landchirurg N. Nolsö und V. U. Hammershaimb, welcher lange auf den Färöern als Probst wirkte, die Sammlungen ergänzt. Diese zerstreuten Aufzeichnungen sind in dem vorzüglichen handschriftlichen Werke »*Föroyja kvæði, corpus carminum Færoensium*« (234 Lieder mit etwa 70000 Versen) auf der königlichen Bibliothek in Kopenhagen zusammengetragen[2]). Die interessante Arbeit ist von dem Forscher auf dem Gebiete der dänischen mittelalterlichen Poesie Svend Grundtvig und dem Historiker Jörgen Bloch ausgeführt worden.

---

1) *Færöiske Qvæder om »Sigurd Fafnersbane og hans Æt«, samlede og oversatte af* Hans Christian Lyngbye (Randers 1822). Übrigens sind färöische Lieder in folgenden Werken gedruckt: V. U. Hammershaimb, *Færöiske Kvæder I—II* (Kopenhagen 1851—55) und *Færöisk Antologi* Kopenhagen 1891. Zugleich hat Jakob Jakobsen Teile von den Karlamagnus-Balladen samt 3 anderen Liedern in *Ársbok Förja bókafelags* (Thorshavn 1900) herausgegeben.

2) Eine große Menge der interessanten Lieder des »*corpus carm. Fær.*« sind noch nicht im Drucke erschienen. Die ganze Sammlung ist von Axel Olrik im *Arkiv for nordisk Filologi* VI, Kopenhagen 1890, S. 246ff. katalogisiert.

Zu den interessantesten und gewiß auch ältesten Dichtungen gehören die Lieder, die von »Sigurd Fafnersbane« [1]) erzählen. Die Dichtung, welche sich in fünf Abteilungen, die in der färöischen Sprache sogenannten »*táttir*«, spaltet, ist in ungefähr 650 vierzeiligen Versen, die alle mit demselben Kehrreime gesungen werden, verfaßt.

Die erste *táttur*: »Regin der Schmied« schildert Sigurds (deutsch: Siegfrieds) Jugend, seinen Besuch bei Regin, welcher das zerbrochene Schwert seines Vaters erneuert, und beschreibt, wie er Fafner tötet und auf seinem berühmten Pferde Grane, das mit dem Golde des Drachen beladen ist, davonreitet. Die zweite *táttur*: »Ismael«, die nur in einem losen Zusammenhange mit dem vorhergehenden Teile steht, erzählt von der Hochzeit des Riesen Ismael und Sigurds Schwester; bei dieser Gelegenheit trifft Sigurd zum ersten Male Brynhild. In »Brynhild« erfährt man, wie Sigurd durch das Feuer zu Brynhild reitet, wie er mit Gudrun vermählt wird, wie diese beiden Weiber sich zanken, und endlich, wie Gunnar und Högni (Hagen), Gudruns Brüder, von Brynhild beraten, Sigurd auf meuchelmörderische Weise umbringen. In *táttur* 4: »Högni«, heiratet Gudrun den König Atle, und nimmt Rache für ihren ersten Mann, indem sie ihre Brüder bei einem Gastmahle töten läßt. Es folgt die letzte *táttur*, in welcher Aldrian, Högnis Sohn, seinen Vater an Atle rächt, indem Atle im Goldberge eingeschlossen wird.

Trotz seiner Breite ist das große epische Gedicht hochinteressant. Die Verse klingen oft prachtvoll, und die Situationen sind nicht selten mit dramatischer Kraft geschildert. Man kann aber nicht leugnen, daß sowohl im Sigurdliede als auch in den übrigen färöischen Liedern eine nähere Charakteristik der auftretenden Personen, die nicht selten übermenschliche Sagengestalten sind, fehlt. Die Färinger legen das Gewicht auf eine lebendige Schilderung der Handlung, was natürlich genügt, da die Lieder nicht als Kunstpoesie, sondern als Tanzlieder beurteilt werden müssen. Das Lied bildet Tanzbegleitung, und die oft drückende Breite mit den ausgedehnten Einzelschilderungen erklärt sich leicht dadurch, daß es im Interesse der Färinger liegt, die Tanzlustigkeit so lange als möglich im Gange zu halten. Begrenzung ist eine Tugend in der Kunstdichtung; für die Tanzlieder dagegen gilt die Regel: je länger, desto besser.

Aber obgleich das epische Moment die Hauptrolle spielt, kommen doch dann und wann — namentlich im Sigurdliede — einzelne Verse vor, die mit wenigen und fein gezeichneten Strichen eine Seite des Charakters unseres Helden oder unserer Heldin beleuchtet. Z. B. zeigen ein Paar Verse eine interessante Doppeltheit in Brynhilds Wesen: ihre Ehre

---

1) Lyngbye, S. 44—307. — Hammershaimb, *Færöiske Kvæder* I, S. 1 ff.

fordert Sigurds Tod, und sie entwirft selbst den Plan zum Morde, aber zugleich ist sie verzweifelt und weint, weil der Mann, den sie geliebt hat, sterben muß. Und von Gudrun wird der schöne Zug erzählt, daß sie ihre innige Hingebung für ihren verstorbenen Gemahl dadurch zeigt, daß sie sein Pferd Grane pflegt.

P. E. Müller meint[1]), daß das Sigurdlied ungefähr 1000 Jahre alt sein muß, eine Auffassung, die man auch bei jüngeren Forschern trifft[2]).

Ohne Zweifel hat die Sigurdsage schon im 11.—12. Jahrhundert festen Fuß auf den Färöern wie in den anderen nordischen Ländern gefaßt, aber das Lied ist gewiß weit jünger. Zuerst widersprechen der Stil und die Sprache der früheren Abfassung, indem Alliteration sich bei weitem nicht in dem Grade wie in den altertümlichen Liedern findet, und immer nur als Reminiscenzen. Weiter muß man seine Aufmerksamkeit auf den Kehrreim richten, dessen Wortlaut der folgende ist:

Gràni bàr gullið àf heiði,
brá han sínum branði àf reiði,
Sjúrður vann àf orminum,
Gràni bàr gullið àf heiði.

(Grane trug das Gold von der Heide; — schwang er sein Schwert im Zorne; — Sigurd besiegte den Wurm; — Grane trug das Gold von der Heide.)

Der Kehrreim steht in so enger Verbindung mit dem Inhalte des Gedichtes, daß er gleichzeitig mit dem Gedichte entstanden sein muß. Das Lied ist dann von Anfang an Tanzlied gewesen, und nicht ursprünglich ein Epos, das später mit Einleitungs-Versen und Kehrreim ausgestattet worden ist. Wenn der Kehrreim ursprünglich ein Teil des Liedes gewesen ist, kann das Lied jedenfalls erst nach dem Anfange des 13. Jahrhunderts entstanden sein, da die nordischen epischen Gedichte erst in dieser Zeit in das einfache lyrische Tanzlied eingezogen wurden[3]).

Die besprochenen färöischen Lieder muß man aber gewiß auf einen noch späteren Zeitpunkt zurückführen. Der Inhalt der Lieder von Sigurd und Brynhild deutet nämlich auf Abhängigkeit sowohl vom nordischen Sagenkreise, wie er in der Völsunga-Sage vorliegt, als auch auf Abhängigkeit von dem deutschen Sagenkreise, der durch niederdeutsche Helden- und Volkslieder im 13.—14. Jahrhundert nach Norwegen wanderte und unter anderm in die norwegische Didrekssage aufgenommen

---

1) Siehe die Vorrede bei Lyngbye: S. 42.

2) Hammershaimb in »*Færösk Anthologi* II, Einleitung P. XLVIII und Niels Winther in *Færöernes Oldtidshistorie*, (Kopenhagen 1875), S. 330.

3) Über lyrische und epische Tanzlieder im Norden vergl. z. B. »*Danske Folkeviser i Udvalg*« *ved* Axel Olrik (Kopenhagen 1899) Einleitung S. 8ff.

ist. Und diese verschiedenen Quellen stehen in den beiden *táttir*: »Regin« und »Brynhild« nicht in bloß losem Zusammenhange, sondern sind in solchem Grade zusammengearbeitet, daß jede *táttur* eine Einheit bildet. Es ist also höchst wahrscheinlich, daß beide nicht früher als gegen das Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sind, welche Auffassung auch von deutschen Gelehrten wie Jiriczek und Golther geteilt wird[1]).

Högnis *táttur* ist beinahe ausschließlich auf den deutschen Sagenkreisen aufgebaut, weshalb sie wahrscheinlich noch später als die früher erwähnten Abteilungen des Sigurdliedes entstand, und die Dichtungen von Aldrian und Ismael, wie die übrigen Lieder, die mit der Sigurdsage in Verbindung stehen, scheinen auf der Grundlage der abenteuerlichen Erzählungen, welche im 14.—15. Jahrhundert die nordischen Länder überschwemmten, entstanden zu sein.

Ein anderer Stoff, der im Mittelalter sehr beliebt war, sind die Erzählungen von Karl dem Großen und seinen 12 Recken. Dieser berühmte Herrscher, der durch seine Kämpfe im heidnischen Sachsen mit dem Norden in Verbindung trat, wurde nicht lange nach seinem Tode ein beliebter Sagenheld, von dessen Thaten sich eine Reihe von abenteuerlichen Erzählungen verbreitete. Besonders beschäftigt sich die Sage mit dem wilden Kampfe in Roncesvalles, bei welcher Gelegenheit Karls 12 Recken den Tod fanden. In diesem Streite zeichnete sich bekanntlich Roland besonders aus, und dieser gewaltige Held, der mit seinem Schwerte Felsenwände zerspalten konnte und mit einer solchen Kraft ins Horn zu stoßen vermochte, daß die Mauern umstürzten, wird in den Liedern dermaßen gelobt, daß er den Carolus Magnus selbst verdunkelt. In den französischen Heldenliedern spielt ja Roland eine große Rolle, aber auch bei den nordischen Völkern sind die Erzählungen vom Kaiser Karl und Roland sehr verbreitet gewesen.

Auf den Färöern wurden die Sagen von »Karlamagnus« in einer Reihe von Liedern, von denen 6 eng verknüpft sind, behandelt.

»*Geipa táttur*« und »*Runcivals stríð*« (der Roncesvalles-Kampf[2]) können unbedingt als die interessantesten betrachtet werden; das erste Gedicht erzählt unter anderm von Karls wunderbaren Erlebnissen in Konstantinopel, während das zweite Rolands Tod in Roncesvalles schildert. Und diese *táttir* stehen ganz wie die übrigen, welche die Karlamagnus-Sagen behandeln, in naher Verbindung mit der norwegischen »Karlamagnus-

1) O. L. Jiriczek, Deutsche Heldensage (Stuttgart 1894), S. 75. — Wolfgang Golther, »Die nordischen Volkslieder von Sigurd« in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, neue Folge II.

2) Diese Lieder sind von J. Jakobsen in *Ársbok Förja bókafelags* Torshavn 1900 herausgegeben; sie liegen auch in *Fær. Anthologi* I, S. 138 gedruckt vor.

saga« des 13. Jahrhunderts. Möglicherweise sind Teile des färöischen Liedes auf der Grundlage eines norwegischen Gedichtes, wovon nur ein Bruchstück vom Roncesvalles-Kampfe erhalten ist[1]), entstanden. Der Kehrreim der ganzen Karlamagnus-Serie[2]) ist, wie der des Sigurdliedes, eng an die Handlung angeknüpft und heißt in Übersetzung: »Sie reiten von Frankenland mit herrlichem Gefolge im Sattel; er (Roland) blies in Olivant, das Horn in Runsival«.

Ein anderes sehr ausgebreitetes färöisches Gedicht muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden, nämlich »*Oluvu kvæði*«: Oluva, Tochter des französischen Königs Pipping (Pipin), wird der Untreue gegen ihren Gemahl angeklagt und in eine Schlangengruft geworfen. Ihre Unschuld kommt aber schließlich doch an den Tag; der Verleumder, der teuflische Mylint, erhält seine gerechte Strafe, und Oluva wird Nonne[3]).

Die eigentümliche Sage, in welcher das mittelalterliche Gottesurteil häufig besprochen wird, ist in einer Abteilung der »Karlamagnussaga«, der sogenannten »*Landresþáttr*«[4]) behandelt, welcher das färöische Gedicht, einzelne Verse ausgenommen, in allen Einzelheiten folgt.

Unter den übrigen Liedern, welche südliche, mittelalterliche Sagen behandeln, können hier noch »Tristrams Lied«[5]) (Tristan und Isolde) sowie »Koralds Lied» erwähnt werden; das letztere ist so alt, daß man die Sprache nicht vollständig zu verstehen vermag.

Außer diesen Sagen, die im Mittelalter die Fantasie in den meisten mittel- und nordeuropäischen Ländern beschäftigten, haben die Färinger von speciell **norwegischen Stoffen** eine große Menge entlehnt. Bisweilen ist dieser Stoff selbständig von den Färingern bearbeitet, in der Regel sind aber norwegische Lieder die Grundlage gewesen. Solche Lieder sind von den Färingern gehört worden, haben sich den Beifall errungen und sind in die Sprache des Landes mit eigentümlichen färöischen Beifügungen übertragen worden.

Die entlehnten färöischen Lieder sind gewöhnlich länger als ihre Vorbilder. Viele Situationen werden breiter ausgemalt und neue Züge hinzugefügt, wenn die Handlung sich auf einem dem Färinger wohlbekannten Gebiete bewegt. Kurios ist es, zu bemerken, wie die an die See gewöhnten Inselbewohner bei Beschreibungen von Schifffahrt verweilen. Ferner interessiert der Färinger sich für gewaltige Kämpfe, wo die Helden viele Tage lang streiten und eine fabelhafte Menge Menschen

1) Gedruckt unter dem Titel: »*Roland og Magnus Kongin*« in Landstad, *Norske Folkeviser*, Christiania 1853, S. 169. 2) Musikbeilage IV.

3) Oluvas Lied ist gedruckt in *Fær. Anthologi* I, S. 188—215: vergl. Musikbeilage II.

4) Der Inhalt der *Landres-Þáttr* ist von Svend Grundtvig in »*Danmarks gamle Folkeviser*« (Kopenhagen 1853) I, S. 199—201 wiedergegeben.

5) *Fær. Anthologi* I, S. 216.

ins Gras beißen müssen. »*Harra* (d. h. Herr) *Patur og Elinborg*«[1]) und das ungedruckte Lied »*Pálmir Búgvanson*« illustrieren treffend die Vorliebe der Färinger für derartige Ereignisse.

Von den Liedern mit norwegischem Stoffe will ich nur zwei erwähnen: »*Hermundur illi*« und das Margretalied, welches letztere eine Stütze für die Bestimmung des Zeitpunktes giebt, wo der färöische Liederschatz entstand.

Das Lied »*Frúgoin Margreta*«[2]) ist durch eine historische Begebenheit veranlaßt worden[3]). 1290 reiste die norwegische Königstochter Margreta nach Schottland, um sich zu verheiraten, und wurde auf dieser Reise von mehreren Personen, unter anderen von Frau Ingebjörg Erlingstochter begleitet. Margreta starb auf den Orkney-Inseln. Ihren Leichnam brachte man nach Bergen, wo König Erik die Identität feststellte und die Prinzessin in der Kathedrale beisetzen ließ. Nach 10 Jahren erschien in Bergen ein deutsches Weib, das sich für Prinzessin Margreta, welche von Frau Ingebjörg auf der Reise nach Schottland verkauft worden sein sollte, ausgab. Der Betrug wurde indessen entdeckt, das deutsche Weib ins Gefängnis geworfen und später auf »Nordnæs« in der Nähe von Bergen verbrannt. Das Volk aber glaubte an die Geschichte der verkauften Prinzessin. Die falsche Margreta wurde für eine Heilige angesehen und man wallfahrtete nach dem Orte, wo sie den Tod erlitten hatte. Die Geistlichkeit erließ schon im Jahre 1320 ein Verbot gegen diese Pilgerfahrt, doch ohne Erfolg.

Das färöische Lied, das der populären Auffassung folgt, weist eine genaue Kenntnis sowohl der Begebenheiten als auch des Schauplatzes derselben auf, und Gustav Storm meint gewiß mit Recht[4]), daß das Lied aus der Zeit des Ereignisses oder von der nächstfolgenden Generation stammt. Daß ein norwegisches Lied zu Grunde liegt, ist anzunehmen, da man weiß, daß ein solches von »Marita auf Nordnæs« im 16. Jahrhundert existiert hat.

Das Lied von dem ungestümen »*Hermundur illi*«[5]) (Hermund der Böse) ist gewiß dasselbe als ein norwegisches Lied von derselben Gestalt[6]), indem die Reihenfolge der Begebenheiten in beinahe allen entscheidenden Punkten übereinstimmt, und man mehrere Verse der norwegischen Überlieferung beinahe wörtlich in der färöischen Form wiederfindet.

Eine dritte Gruppe der Verse enthält **isländische Stoffe.** Island und

1) *Før. Anthologi* I, S. 260.

2) *Før. Anthologi* I, S. 260; vergl. Musikbeilage V.

3) Die Begebenheit ist in Joseph Anderson. *The Orkneyinga Saga* geschildert (Einleitung LII nach Munch, *Det norske Folks Historie* II, S. 195, 344.

4) *Norsk historisk Tidsskrift 2 Række, 4 Bind.*

5) *Før. Anthol.* I, S. 66—85; vergl. Musikbeilage VII. 6) Landstad S. 107.

die Färöer standen im Mittelalter in enger Verbindung, da die häufig reisenden Isländer die Inseln als eine Zwischenstation zwischen ihrer Heimat und Norwegen benutzten. Die Färinger hatten dadurch reiche Gelegenheit, Bekanntschaft mit der isländischen Prosa-Litteratur und Poesie zu machen. Die isländischen Sagen haben die Färinger zu manchem Liede angeregt. Das Motiv zu »*Kjartans táttur*«[1]) ist aus der »*Laxdælasaga*« genommen; »*Tormann skald*«[2]) erzählt von Tormod in der »*Fostbrædrasaga*«; *Gunnars Lied*[3]) — das jedoch kaum in Verbindung steht mit dem isländischen Liede[4]), welches dasselbe Motiv hat — beschäftigt sich mit Gunnar von *Hlidarendi*, dessen in »*Njáls Saga*« erwähnt wird, und das Lied vom »Könige Alf«[5]) steht in Verbindung mit der »*Alvssaga*«.

Oft sind die abenteuerlichen Sagen in den färöischen Liedern verwendet. Das noch nicht gedruckte »*Seydarima*« (Schafreim), das von Tords Hochzeit bei einem Riesen erzählt, steht der »*Barðarsaga*« nahe. Kämpfe zwischen Riesen und Menschen trifft man auch in den färöischen Liedern »*Ormar Tórolvsson*«[6]) und »*Brúsa Jøkil*«[7]) wieder; beide sind über dem isländischen »*Páttr Orms Stórolvssonar*« gebaut. In diesen Liedern tritt der norwegische König Olaf Trygvason († im J. 1000) auf, der wie Olaf der Heilige († 1030) von den Färingern als eine mythische Gestalt aufgefaßt wurde.

Häufig ist es nur der Stoff zu den Liedern, der von Island geholt ist, aber es sind auch verschiedene isländische Motive nach den Färöern in Liedform gekommen. Hierauf zielen mehrere Äußerungen in den Liedern, wie »Ein Reim ist von Island gekommen« oder »*sigst í Íslandsskjaldri*« (es wird in isländischer Poesie gesagt). Unter den Anleihen aus Island darf man nicht »*Ljómur*«[8]) vergessen. »Ljómur« wurde von dem isländischen Bischofe Jón Arason, der 1550 hingerichtet wurde, gedichtet. Obgleich das Gedicht eine Art Glaubensbekenntnis darstellt, ist es häufig in der Tanzstube verwendet worden. Wie früher bemerkt, tanzt man bei Hochzeiten, indem man verschiedene Gesänge, die an Psalmen erinnern, singt, und Legendenlieder wie ein Lied von »*Sankti Niklas*« waren früher sehr beliebt.

Da im Mittelalter die Sprache beinahe dieselbe in den skandinavischen Ländern, auf Island und auf den Färöern war, ist es sehr natür-

1) *Fær. Kvæder* II, S. 60.
2) Ebenda II, S. 108.
3) Ebenda II, S. 50.
4) Svend Grundtvig, *Íslenzk fornkvædi*, Kopenhagen 1854—85, II, S. 132.
5) *Fær. Kvæder* II, S. 1; vergl. Musikbeilage IX.
6) *Fær. Kvæder* II, S. 71.
7) Ebenda II, S. 83.
8) Herausgegeben von R. Jensen, »*Ljómur*«, *et færöisk gudeligt Kvad*, 1869.

lich, daß ein Lied leicht gemeinschaftlicher Besitz werden konnte. Dieses ist z. B. mit »Torkils Töchter«[1]) und dem »Harfenreim«[2]) der Fall.

Endlich einige Beispiele von färöischen Liedern, die ihre **Quelle in Dänemark** haben. Die Färinger kannten schon im früheren Mittelalter dänische Verhältnisse sehr wohl, — Dänemark und Norwegen bildeten ja ein und dasselbe Reich — und die Übertragung der Lieder geschah sehr bequem, da die Sprachen in so naher Verbindung standen. Namentlich hat der Färinger sich für das historische Volkslied interessiert. Fragmente, die von »*Valdimann und Sofia*«[3]) und »*Valdimann und Tove*«[4]) erzählen, sind noch vorhanden, beide überliefert in einem Sprachgebrauche, der dem dänischen nahe steht. Auch die berühmteste Liedergestalt, die Königin Dagmar, ist auf den Färöern, wo sie im Liede »*Frú Dagmoy*«[5]) heißt, sehr beliebt gewesen. Das früher erwähnte Lied »Herr Pætur und Elinborg« ist eine erweiterte Bearbeitung vom dänischen »Stolt Ellensborg«[6]) und das mit Vorliebe gesungene Lied »*Flóvin Bænadiktsson*«[7]) stammt auch von Dänemark her, wo es den Titel »Flores und Margrete«[8]) hat.

Außer den Liedern in färöischer Sprache hat das dänische Volkslied **in dänischer Sprachform** auf den Färöern bis heutzutage gelebt. Lucas Debes schreibt 1673[9]):

»Der größere Teil (sc. der Färinger) weiß beinahe alle alten Heldenlieder, nicht nur die aus dem alten Heldenbuche, sondern auch viele andere von norwegischen Helden, die möglicherweise bei uns vergessen sind und hier in frischer Erinnerung stehen und immer bei ihrem Tanze verwendet werden.«

Bei der Erwähnung der norwegischen Helden zielt Debes vielleicht auf die färöischen Lieder in eigentlichem Sinne, die ja zum größten Teile norwegische Stoffe behandeln, und wenn er »das alte Heldenbuch« (Kæmpe-Bog) erwähnt, meint er ohne Zweifel Anders Sörensen Vedel's[10]) Liedersammlung, die nicht unwahrscheinlich im Anfange des 17. Jahrhunderts mit dänischen Kaufleuten nach den Färöern kam.

Peder Syv's Liederbuch[11]) ist lange unter den Färöern verbreitet

---

1) *Fær. Anthol.* I, S. 45, vergl. Musikbeilage XIX.

2) *Fær. Anthol.* I, S. 23, vergl. Musikbeilage VI.

3) Wiedergegeben in »*Danmarks gamle Folkeviser*« III, S. 67.

4) Ebenda III, S. 67.

5 Fragment bei Lyngbye, S. 556.

6) *Danmarks gamle Folkeviser* IV, S. 238.

7) *Fær. Anthologi* I, S. 245.

8) *Danmarks gamle Folkeviser* II, S. 423.

9) *Færoæ et Færoa reserata*, S. 308.

10) Der dänische Historiker A. Sörensen Vedel (1542—1616) gab 1591 in Kopenhagen »*Hundrede udvaalde danske Viser*« (100 auserwählte dänische Lieder) heraus, die erste dänische Liedersammlung, die im Drucke erschien.

11) Der dänische Sprachforscher Peder Syv starb 1702. Im Jahre 1695 erschien von ihm folgendes Werk: »*200 udvalde danske Viser*«, eine erweiterte Ausgabe von Vedel's Sammlung.

gewesen; sie singen die dänischen Lieder in einem Texte, der gewöhnlich mit Syv's Sammlung übereinstimmt. Aber zugleich sind viele Lieder selbständig durch Tradition verpflanzt, und wohl früher als die Liederbücher nach den Inseln gekommen.

Wann ist das Tanzlied nach den Färöern gekommen? Ich glaube, daß sich auf diese Frage keine bestimmte Antwort geben läßt. Von den noch existierenden Liedern gehen die ältesten — z. B. das Margretalied — nicht weiter als bis zum Anfange des 14. Jahrhunderts zurück. Aber es ist nicht unwahrscheinlich, daß viele alte Gedichte verloren sind, und daß die Tanzlieder schon früher Eingang gefunden haben. Sicher ist es jedenfalls, daß die Lied-Litteratur ihre Blütezeit im 14. Jahrhundert erreicht hat. Die Färinger kommen in diesem Jahrhunderte in ein neues intimeres Verhältnis zur Außenwelt, indem der Handel von den Hansestädten übernommen wurde, und Deutschland hat nicht unwahrscheinlich einen gewissen Einfluß auf die färöische Litteratur gehabt.

Den Tanz und die Tanzlieder haben die Färinger gewiß durch Norwegen erhalten. Außer Norwegen kann man nur an Island denken, allein der färöische Tanz hat seinen Ursprung nicht von diesem Lande.

Die isländischen *Vikivaki*, die schon im 12. Jahrhundert auf der Insel getanzt wurden, stehen kaum in Verbindung mit dem färöischen Tanze. Von den zerstreuten und sparsamen Nachrichten[1]), die unter anderm in den jüngeren isländischen Sagen bewahrt sind, steht es fest, daß der Gegensatz zwischen den beiden Geschlechtern eine große Rolle im Tanze spielte. Man tanzte, indem man die sogenannten »*mansöngskvædi*« (Liebeslieder) von lyrischem Charakter sang.

Wie das Wort *Vikivaki* zeigt[2]), stehen die Tänze in Verbindung mit den Vigilien. *Vikivaki* sind also Tänze, die ursprünglich an den Vorabenden von geistlichen Festtagen getanzt wurden. Weil die isländischen Geschlechtssagen den Tanz überhaupt nicht erwähnen, während doch eine Menge anderer Vergnügungen dargestellt werden — das Wort Tanz wird zum ersten Male in »*Sturlungasaga*« gebraucht — muß man annehmen, daß diese Belustigung zuerst im 12.—13. Jahrhundert eingedrungen ist.

Während Olavur Davidsson die *Vikivaki* und den färöischen Tanz zu parallelisieren scheint, nimmt Böhme[3]) kategorisch an, daß die *Viki-*

---

1) Gesammelt in Olavur Davidsson, *Íslenzkar Gátur, Þulur og Skemtanir*« Kopenhagen 1895, Bd. V, S. 8ff. 2) Olavur Davidsson V, S. 6—7.

3) Geschichte des Tanzes I, S. 14.

vaki an und für sich heidnische Tänze waren, und führt sie als Paradigmata für die altgermanischen Tänze an. Obschon der Tanz nach der Einführung des Christentums auf Island eingeführt wurde, ist Böhme's Auffassung doch wohl einigermaßen korrekt; nach dem Vorhergesagten scheinen die *Vikivaki* dieselben zu sein, wie die überall in Europa von der Geistlichkeit verbotenen, ursprünglich heidnischen Tänze, die im 11. und 12. Jahrhundert florierten. Jedenfalls ist der Charakter des färöischen Kettentanzes und Tanzliedes ein anderer als der des erotischen *Vikivaki* mit seinem lyrischen Liede gewesen.

Wie es scheint, ist auch ein Kettentanz unter Absingung von epischen Liedern[1]) ähnlich den färöischen auf Island getanzt worden, welchen Tanz man nicht mit den *Vikivaki* gleichsetzen darf. Es ist wohl wahrscheinlich, daß der mittelalterliche Kettentanz beinahe gleichzeitig auf Island und auf den Färöern aufgetreten und aus Süden über Norwegen gekommen ist. Zwar sind färöische Lieder entweder direkt von Island übertragen, oder behandeln isländische Begebenheiten, aber das beweist doch nur, daß die Wechselwirkung zwischen den beiden Ländern auch die Poesie umfaßt hat, was natürlich war, nachdem das epische Tanzlied festen Fuß auf beiden Stellen gefaßt hatte.

Die färöischen Kehrreime erinnern, sowohl was Form als Inhalt betrifft, auffallend an die isländischen[2]), aber dieses braucht nicht zu bedeuten, daß die Färinger ursprünglich die Tanzlieder von Island erhalten haben. Die Kehrreime der norwegischen Volkslieder haben nämlich auch große Ähnlichkeit mit den färöischen und unterscheiden sich von den dänischen teils durch ihre Länge, teils dadurch, daß sie häufig in einem näheren Verhältnisse zum Inhalte des Liedes stehen[3]).

Ein sehr großer Teil der ältesten färöischen Lieder weist nicht auf Island, sondern auf Norwegen hin, mit welchem Lande die Färinger in nahe Berührung kamen. Der Handel mit den Färingern ging vor allem über die norwegische Stadt Bergen, und Bergen war im Mittelalter einer der nordischen Knotenpunkte, wo sich die Einflüsse von Süden her, besonders von Deutschland (die Hansestädte) aus sammelten.

In diesem Zusammenhange ist es bedeutungsvoll, daß die Shetlands-Inseln Tanz und Tanzgesang von Norwegen bekamen. Die Shetlands-Inseln und die Färöer müssen nämlich zusammen genommen werden, nicht nur geographisch, sondern auch politisch, da der norwegische König Hakon Hakonson im 13. Jahrhundert die beiden genannten Insel-

1) Die epischen »*fornkvæði*«, von Sv. Grundtvig herausgegeben, sind ohne Zweifel Tanzlieder.

2) Vergl. die Kehrreime in Sv. Grundtvig, *Islenzk fornkvæði*.

3) Vergl. die Kehrreime bei Landstad, namentlich S. 339, 369, 567, 596, sowie bei S. Bugge, *Gamle norske Folkeviser* (Kristiania 1858.

gruppen unter dieselbe Gesetzgebung stellte; seitdem gehörten sie bis zum Jahre 1469 zusammen, wo Schottland die Shetlands-Inseln als Pfand übernahm. Der shetländische Handel wurde über Bergen betrieben; einer der Eingänge zu Bergens Hafen heißt noch heute »Hjeltefjord« (d. h. Shetlandsfjord), welcher Name die Bedeutung der Shetländer in früheren Zeiten in dieser Stadt zeigt.

Jakob Jakobsen teilt mit[1]), daß derselbe Tanz wie der färöische bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts auf den Inseln stattfand. Ein reisender Engländer, Low, der sich 1774 auf Shetland befand, erwähnt diesen Rundtanz, der, wie auf den Färöern, von alten Liedern begleitet wurde. Und diese Lieder, von denen nur sparsame Nachrichten überliefert sind, da sie nach dem Aufhören des Tanzes verschwanden, stammten aus dem früheren Mittelalter und beschäftigten sich mit norwegischen Begebenheiten. Low schreibt:

»Die Mehrzahl ihrer Sagen und Erzählungen drehen sich um die Geschichte Norwegens; das übrige Europa kennen sie nur dem Namen nach, was in Norwegen geschieht, kennen sie wie ihr Vaterunser.«

Namentlich ist, wie Robert Sibbald vor ungefähr 200 Jahren mitteilt[2]), der norwegische König Olaf der Heilige in ihren Liedern und Sagen aufgetreten. Auch auf den Färöern nahm dieser Held einen hervorragenden Platz im Bewußtsein des Volkes ein, und die Spuren des Heiligen Olaf-Kultus sind noch vorhanden, indem der Olai-Tag (29. Juli) — der schon längst in Norwegen verschollen ist — noch heutzutage als der größte Festtag der Färinger angesehen wird. Das einzige aufbewahrte, erst neuerdings im Drucke erschienene Shetlandslied, das den Titel »Foula-Lied[3]) (nach der Insel Faul, wo es 1774 aufgezeichnet wurde) oder »Hildina-Ballade« trägt, beschäftigt sich mit Erzählungen, welche mit der deutschen Gudrun-Sage in Verbindung stehen und in Snorre's Edda behandelt sind. Wie man erwarten konnte, stimmt das Lied sehr gut mit der norwegischen Tradition überein[4]).

Es muß demnach als sicher betrachtet werden, daß der Tanz und die Tanzlieder nach den Färöern über Norwegen gekommen sind; und was den Zeitpunkt betrifft, so hat man ohne Zweifel im Anfange des 14. Jahrhunderts epische Tanzlieder gehabt, während es noch unbewiesen ist, ob der Tanz schon früher auf den Färöern aufgetreten ist.

Schließlich ist noch die satirische Dichtung zu erwähnen. Außer

---

1) Jakob Jakobsen, *Det norröne Sprog paa Shetland*, Kopenhagen, 1897, S. 8.

2) Citat bei J. Jakobsen, *The dialect and place names of Shetland*, Lerwick, 1897, S. 7. 3) Marius Hægstad, *Hildinakvadet*, Kristiania 1900.

4) Über den Inhalt des Liedes vergleiche Samuel Hibbert, *A description of the Shetland-Islands*, Lerwick 1891, S. 258, sowie Jiriczek, Deutsche Heldensage S. 164.

den ernsten Liedern besitzen die Färinger eine Reihe Spottlieder, die meistens von ganz örtlichem Inhalte sind. Der Färinger hat von Natur nicht wenig Humor, und satirische Fähigkeit fehlt ihm keineswegs. Oft geschieht es, wenn jemand sich auf lächerliche Weise betragen hat, daß ein Färinger sich veranlaßt fühlt, dessen Thorheiten in einer *táttur* zu besingen. Dieser Ausdruck bezeichnet, wie früher erwähnt, ursprünglich eine Abteilung eines größeren Gedichtes, wird aber später für kleinere Lieder, namentlich Spottlieder, verwendet.

Der Dichter hat in der Regel kein Mitleid mit seinem Opfer; er geiselt ihn ohne Schonung in seinem Liede, und bisweilen geht er so raffiniert zu Werke, daß er das Lied zum ersten Male bei einer Gelegenheit vorträgt, wo der Besungene gegenwärtig ist. Der Dichter sorgt dann dafür, daß der Betreffende, der nichts Böses ahnt, seinen Platz im Tanze zwischen zwei rüstigen Burschen bekommt; plötzlich fängt der Dichtersänger mit seinem Spottliede an, uud der Angegriffene ist gezwungen, weiterzutanzen und das Lied bis zu Ende anzuhören. Gewinnt das Lied Beifall, so kann die Person, welche besungen wird, dessen sicher sein, daß man den ganzen Winter hindurch das Lied in den Tanzstuben singt, und er kann sich nur dadurch rächen, daß er eine *táttur* von seinem Gegner dichtet.

Eine der bekanntesten älteren *táttir* ist die mitten im 18. Jahrhundert gedichtete »*Bróka-táttur*« [1]), die sehr drollig die Kalamitäten eines unglücklichen Fischers beschreibt.

Die Spottlieder beschäftigen sich nicht immer mit Privatpersonen, sondern auch mit Aufsehen erregenden Begebenheiten auf den Inseln, und nicht selten haben die Färinger durch ihre satirischen Dichtungen gegen administrative Verhältnisse opponiert.

Hierher gehört das berühmteste satirische Gedicht »*Fuglakvæði*« (das Vogellied), im Jahre 1807 von Paul Nolsö gedichtet, der eine große Rolle im Kampfe für die Aufhebung des Monopolhandels, welcher allmählich das Volk in einen elenden materiellen Zustand versetzt hatte, gespielt hat [2]). In diesem Gedichte richtet Nolsö seine Satire gegen die dort lebenden Beamten, die als Raubvögel geschildert werden, während er sich selbst mit der Meer-Elster vergleicht, die durch ihr durchdringendes Geschrei die angegriffenen kleinen Vögel zu warnen sucht.

Das Gedicht, das glänzende Bilder aus dem Leben der Seevögel bringt, gewann schnell eine große Ausbreitung durch handschriftliche Exemplare — eine Druckerei befand sich damals nicht auf den Inseln.

---

1) *Fær. Anthologi* I, S. 285.

2) Nolsö's Leben und Kampf für seine bedrängten Landsleute ist ausführlich geschildert von J. Jakobsen in »*Historisk Tidsskrift*« Kopenhagen, 6 Række III. Jakobsen hat auch das Lied mit Kommentar herausgegeben, vergl. die Musikbeilage X.

Das Lied wurde in allen Tanzstuben gesungen, die Kinder sangen es auf den Straßen zu großem Verdruß der in den Versen geschilderten Beamten, mehrere der Ausdrücke des Liedes leben noch in der Umgangssprache, und die See-Elster wird als Symbol des echt nationalen Färingers aufgefaßt.

Übrigens hat Nolsö eine Reihe weniger ernster *táttir* gedichtet, z. B. »*Jákup á Mön*«[1]), ein witziges Lied von einer mißlungenen Freierei, sowie die noch ungedruckte »*Fruntatáttur*«, worin der Verfasser der jungen Mädchen, die Stirnhaar angelegt hatten, spottet.

Außer Nolsö haben die Färinger in neuerer Zeit nur einen bedeutenden Dichter gehabt, nämlich Jens Christian Djurhuus auf Strömö, einen jüngeren Zeitgenossen von Nolsö. In einfachen, malenden Schilderungen, die im ältesten färöischen Liedstile geschrieben sind, behandelt er Begebenheiten aus den isländischen Sagen. Große Popularität genießen »*Ormurin langi*«[2]) (von der Schlacht bei Svold im Jahre 1000) und das »Sigmundlied«, welches vom färöischen Nationalhelden Sigmund Bresteson handelt. Oft sind die Kehrreime und beinahe immer die Melodie der neueren Dichtungen älteren Liedern entlehnt.

Heutzutage werden epische Tanzlieder sehr selten auf den Färöern gedichtet. Dagegen kann die neueste Zeit eine lyrische Poesie aufweisen. Höchst wahrscheinlich bezeichnet diese lyrische Dichtung die Einleitung einer neuen Litteratur-Periode bei dem von Natur her so poetisch veranlagten Volke.

III. Die Musik.

Die Aufmerksamkeit der historischen Musikforschung ist in den letzten Jahrzehnten speciell auf die weltliche Musik im Mittelalter gerichtet worden. Was die nordische Musik betrifft, so hat der dänische Gelehrte Angul Hammerich[3]) eingehende Studien über die interessante isländische Musik veröffentlicht. Vom Organisten Th. Laub in Kopenhagen ist der Versuch gemacht worden, die dänischen Volksmelodien wieder herzustellen[4]), und einige Studien über die schwedischen Volksmelodien sind von Karl Valentin herausgegeben worden[5]).

Merkwürdig genug führte die färöische Musik bisher ein unbemerktes Dasein. Die vorbereitende Arbeit einer wissenschaftlichen Untersuchung,

1) *Fær. Anthologie* I, S 293.

2) *Fær. Anthologi* I, S. 276.

3) Angul Hammerich, Studien über isländische Musik im Sammelband der IMG. I. 3.

4) Th. Laub, *Vore Folkemelodiers Oprindelse* in »Dania«. Kopenhagen, Band II. 1892—1894, S. 1 ff. und 149 ff.

5) Karl Valentin, Studien über die schwedischen Volksmelodien, Leipzig 1885.

nämlich die Notierung der Melodien, wie sie im Volksmunde leben, ist nicht einmal in Angriff genommen worden. Während die skandinavische, volkstümliche Musik im Laufe des vorigen Jahrhunderts aufgezeichnet wurde, sind die färöischen Melodien nur durch mündliche Überlieferung, mit einzelnen Ausnahmen, erhalten geblieben. Die erste Melodie, die gedruckt worden ist, gehört zum Sigurdliede; man findet sie als Anhang in Lyngbye's *Færöiske Kvæder*[1]). Der Aufzeichner hat die Melodie sehr ungenau mit falschem Takte und falscher Rhythmik notiert. Die Melodien der ältesten Lieder stehen immer im Tripeltakte, während die Melodie bei Lyngbye in geradem Takte angegeben ist[2]). Die übrigens ziemlich junge Melodie, die jetzt zum Spottliede »*Kvívíks-táttur*« verwendet wird, steht in R. Jensen's früher erwähnter Schrift »*Ljómur*«[3]). Endlich giebt noch Berggreen als Anhang in seiner Liedersammlung[4]) 3 Melodien, die alle drei ganz unzuverlässig sind. Berggreen hat nämlich die Voraussetzung im Sinne, daß die Melodien — die er obendrein, der Natur der Volkslieder überhaupt zuwider, harmonisiert — ausschließlich in modernen Tonarten stehen sollten, weshalb er sie vielfach geändert haben muß, und endlich ist der Rhythmus vollständig entstellt, indem er die Melodien nach dem Vortrage eines einzelnen geschrieben und nicht gehört hat, wie sie zum Tanze gesungen wurden.

Die Berggreen'schen Melodien kann man jedoch einigermaßen wiedererkennen, wogegen die von Pilet[5]) herausgegebenen Melodien in dem Grade verstümmelt sind, daß sie — abgesehen von den wenigen, die er im Manuskript von musikalischen Färingern erhalten hat — in der Regel als freie Phantasien gelten können. Die Färinger stehen jedenfalls diesen Tongebilden ganz fremd gegenüber.

Endlich hat Fr. Oppfer ein Paar Melodien gedruckt[6]).

Außer der Pilet'schen Sammlung sind also nur sehr wenige Melodien im Drucke erschienen. Und doch bieten die färöischen Melodien ein ganz außerordentliches Interesse für das Studium der Volksliederweisen überhaupt dar, weil die Färöer der einzige Ort ist, wo Melodien

1) Die Überschrift der Melodie giebt an, daß sie 1818 von A. F. Winding in Kopenhagen aufgeschrieben wurde.

2) Böhme's Versuch, das Lied zu rekonstruieren (Geschichte des Tanzes II, S. 215) ist ganz mißlungen. Die Böhme'sche Wiedergabe, die in noch höherem Grade als das Original mit Pausen und Fermaten ausgestattet ist, kann ganz und gar nicht als Tanzlied verwendet werden.

3) Vergl. Musikbeilage XX.

4) A. P. Berggreen, *Danske Folkesange og Melodier*, Anhang: *Islandske og færöiske Folkesange og Melodier*, Nr. 10, 11 und 12. Kopenhagen 1869.

5) M. Raymond Pilet, *Rapport sur une mission en Islande et aux îles Féroë*, Paris 1896.

6) Das Oluvalied in Zeitschrift *Nord og Syd*, Kopenhagen Januar 1899.

der epischen, mittelalterlichen Volkslieder noch heutzutage zum mittelalterlichen Tanze vorgetragen werden.

Von den Notierungen färöischer Melodien, die ich vorgenommen habe, sind in der Beilage zwanzig an Ort und Stelle gesammelt. Eine jede Melodie ist mir von mehreren Färingern vorgesungen; von den abweichenden Fassungen gab ich derjenigen, die das älteste Gepräge hatte, den Vorzug. Andererseits ist kein einziger Modernismus gestrichen worden, falls ich Einstimmigkeit bei allen meinen Gewährsmännern fand. Die so erhaltene Form der Melodie ist darauf wieder mit dem Gesange der Färinger während des Tanzes verglichen worden.

Alle Färinger sangen die Melodie des Kehrreimes ziemlich gleichartig, während das eigentliche Lied mit verschiedenen Variationen gesungen wurde. Das Verhältnis ist offenbar seit den ältesten Zeiten dieses gewesen, daß der musikalische Schwerpunkt im Kehrreime lag, während der Vorsänger die Verse *ad libitum* singen konnte. Von eigentlichem Gesange ist gewiß anfänglich nicht die Rede. Der Text war ja das wichtigste; die Hauptsache bestand darin, daß der Text so klar und deutlich wie möglich ausgedrückt wurde. Die musikalische Wiedergabe hatte den Charakter einer Art Psalmodie. Da die Verse der färöischen Lieder sehr unregelmäßig sind, ist der Vorsänger gezwungen, die Melodie frei zu behandeln; nur muß er bei seiner Gesang-Deklamation den Rhythmus festhalten, damit er keine Unruhe im Tanze, der immer mit bewundernswerter Präcision vor sich geht, verursacht. Heutzutage singen gewöhnlich alle Teilnehmer das ganze Lied mit, wodurch eine größere Festigkeit in die Melodie des kurzen Verses gekommen ist; aber doch klingt erst im Kehrreime der Gesang einigermaßen übereinstimmend.

Merkwürdig genug hat man die Melodien der epischen Volkslieder überhaupt untersucht, ohne den den Gesang begleitenden Tanz hinreichend in Betracht zu ziehen. Dennoch ist ohne Zweifel der Tanz das erste und wichtigste der drei Glieder: Tanz, Gedicht und Gesang. Der Tanz als solcher bildete das vornehmste Vergnügen der primitiven Völker. Erst wenn das Volk eine höhere Stufe einnimmt, entwickelt sich die Begleitung, die auf der ersten Stufe nur aus Händeklatschen und Fußstampfen besteht. Das Gedicht und die Musik, die wohl einigermaßen gleichzeitig entstehen, haben ursprünglich zunächst die Absicht, den Tanzrhythmus zu markieren. Doch führt der Inhalt des Textes zugleich ein neues Moment in das Vergnügen hinein. Und wenn das lyrische Lied vom epischen abgelöst wird — was die nordischen Länder angeht, im 12. Jahrhundert —, beeinflußt das Gedicht wieder im höchsten Grade den Tanz, indem das Interesse für die im Liede geschilderten Begebenheiten durch Gebärden und Musik ausgedrückt werden.

Die Musik, welche das absolut untergeordnete Moment ist und ursprünglich die Absicht hat, den Rhythmus des Gedichtes zu unterstützen, kann ohne Zweifel bei weitem nicht in dem Grade wie der Tanz und das Gedicht interessiert haben. Die Melodien der epischen Volkslieder sind gewiß bisher mit Unrecht beinahe ausschließlich als ein musikalisches Produkt, unabhängig von den beiden andern Gliedern, untersucht worden.

Es ist der Tanz, welcher das Gedicht und die Musik bewahrt. Sobald der Tanz verschwindet, wird der Text umgeändert, weil die tanzende Menge die Wiedergabe nicht länger kontrolliert. Der rhythmenfeste Tanzgesang geht jetzt in die Hände eines einzelnen über und verwandelt sich allmählich in eine Romanze, die nach Belieben vorgetragen wird. Weil der Tanz ununterbrochen auf den Färöern gelebt hat, sind die Texte der färöischen Lieder ausführlicher erhalten, als die der übrigen nordischen Länder. Besonders lohnend ist es, die kurzen abgezwickten epischen Lieder auf Island mit den langen färöischen, die denselben Stoff umfassen, zu vergleichen. Auch besitzen die färöischen Volksweisen, des noch lebenden Tanzes halber, im Gegensatze zu den Melodien der anderen nordischen Länder, ihren ursprünglichen Rhythmus.

Ein anderer Umstand, welcher bewirkt, daß alte Züge in den Melodien noch vorhanden sind, ist die völlige Unbekanntschaft der Färinger mit Instrumentalmusik. Der Tanz hat immer nur den Gesang als Begleitung gehabt, und Instrumente scheinen überhaupt nicht auf den Inseln existiert zu haben. Erst im 19. Jahrhundert hat man dann und wann eine Violine gehört, ein einziges Klavier ist in der Hauptstadt Thorshavn vorhanden gewesen, und hier und da ist eine Orgel gebaut worden. Im Mittelalter waren die Orgeln kaum im Gebrauch. Zwar finden sich eine Menge Kirchenruinen aus der katholischen Zeit, aber diese Gebäude sind so klein gewesen, daß ein größeres Instrument gewiß nicht Raum finden konnte.

Höchst wahrscheinlich sind viele der Melodien, die stets auf den Inseln gesungen werden, in den Grundzügen ebenso alt wie die Texte, stammen also aus dem 14.—16. Jahrhundert her. Es ist nämlich nicht anzunehmen, daß überhaupt viele der Lieder seitdem bei diesem streng konservativen Volke, das in den letzten Jahrhunderten keinen musikalischen Einfluß empfangen hat, eine neue Weise angenommen haben sollten. Es zeigt sich denn auch, daß verschiedene der Melodien — trotz aller Abänderungen — ein altes Gepräge tragen. Daß sie — wie jede mittelalterliche Musik überhaupt — in einer gewissen Verbindung mit den Kirchentonarten stehen, fällt leicht in die Augen. Unter den in der Beilage mitgeteilten Musikproben, haben besonders die ersten, von welchen 1—3 in engem Zusammenhange stehen, verschiedene Eigentümlichkeiten

der älteren Musik bewahrt. Bemerkenswert ist die Übereinstimmung zwischen der Melodie zum Sigurdliede[1] und der mittelalterlichen Weise *L'homme armé*[2], die von den berühmtesten Meistern seit Dufay bis Palestrina als Thema für ihre Messen benutzt worden ist. Interessant ist es auch, die ältesten färöischen Melodien mit den mittelalterlichen französischen Tanzliedern zu vergleichen. Die *cantilena de chorea*, welche in der Bibliothek zu Lille aufbewahrt ist[3], bietet z. B. mehrere Ähnlichkeiten mit den färöischen Tanzmelodien dar.

Ein großes Interesse haben die rhythmischen Verhältnisse der färöischen Lieder. Es ergiebt sich von selbst, daß von einem Verweilen in einem Tanzgesange keine Rede sein kann; die Tanzschritte verlangen ja ununterbrochene Begleitung. Dieses Moment ist bisher beinahe immer bei der Behandlung der Melodien der epischen Volkslieder unbeachtet geblieben. Böhme und andere Forscher auf dem Gebiete der Volkslieder geben wohl dann und wann eine Andeutung davon, scheinen jedoch nicht die große Bedeutung, welche der Tanz für die Entwickelung des epischen Volksliedes gehabt hat, einzusehen. Böhme äußert, als er das Hildebrandlied untersucht[4], daß dieses Lied von einem fahrenden Sänger vorgetragen wurde, während die Zuhörer den Kehrreim sangen, und Reißmann scheint die Auffassung zu hegen, daß die epischen Volkslieder durchaus nicht in Verbindung mit dem Tanze stehen[5]. Wo man im Mittelalter Kehrreime singt, wird ohne Zweifel gewöhnlich auch getanzt. Jedenfalls erwähnen die Kehrreime der nordischen Lieder sehr häufig den Tanz.

Im Norden hat man nicht in Betracht gezogen, daß das epische Volkslied ursprünglich im Tanzrhythmus gesungen worden ist. Selbstverständlich sind die von Nyerup, Weyse, Berggreen, E. T. Christensen, Geijer und Lindemann[6] herausgegebenen Melodien im Romanzenstil aufgeschrieben, wie sie von den Mitteilern, nordischen Bauern, über-

1) Musikbeilage I.

2) Abdedruckt unter anderem in R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841, S. 4.

3) Abgedruckt bei Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, Paris 1852, *Fac-similés. planche* XXVI Nr. 3; vergl. *Monuments*: XXXV Siehe auch A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Breslau 1864. Band II, S. 242.

4) Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877, S. 7.

5) A. Reißmann, Allgemeine Geschichte der Musik, 1864, II. Band, S. 35 ff.

6) Nyerup und Rahbek, *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen*, Kopenhagen 1814, Band V. — Weyse, *50 gamle Kæmpevisemelodier*, 2 Hefte (ohne Jahrzahl). — Evald Tang Christensen, *Jydske Folkeminder* I—III, 1871, 1876, 1891. — Lindemann's norwegische Liederweisen findet man in Landstad, *Norske Folkeviser*, Kristiania 1853. — Geijer und Afzelius, *Svenska Folkvisor från Forntiden* (Stockholm, 1814—16).

liefert wurden. Aber nicht einmal **Laub**, der neuerdings einen übrigens problematischen Versuch, die dänischen Volkslieder wieder herzustellen [1], vorgenommen hat, notiert die Lieder in einer solchen Form, daß sie als Tanzlieder gelten können. Zwar sind die Melodien mit einer gewissen Freiheit, was die tonalen Verhältnisse betrifft, vom Vorsänger gesungen worden; der Rhythmus dagegen muß, des Tanzes halber, fest und prägnant sein. So viel auch der Sänger seine Melodie variiert, singt er doch eben so taktfest und rhythmisch, wie die Tanzenden, welche den Kehrreim vortragen.

Die ältesten aufbewahrten färöischen Lieder bewegen sich in dreiteiligem Takte und zweiiktigem Rhythmus. Der Tripeltakt ist wahrscheinlich überhaupt der ursprüngliche gewesen. Die ältesten Lieder besitzen ein Versmaß, welches an dasjenige erinnert, welches wir am häufigsten in den ältesten deutschen und nordischen epischen Liedern finden. Während die Kehrreime von verschiedener Länge sind, besteht der färöische Vers aus vier Zeilen, von denen die erste und dritte Verszeile vier betonte Silben aufweisen, deren jeder eine tonlose Silbe folgt, während in der zweiten und vierten Zeile drei betonte Silben mit drei tonlosen abwechseln. Der Versbau in seiner reinen Form ist also folgender:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡

Am natürlichsten giebt der Sänger, indem er der sprachlichen Accentuation folgt, denjenigen Tönen, die den betonten Silben entsprechen, eine längere Dauer als denen, die den tonlosen entsprechen. Für die tonlosen Silben setzt er dann eine einzeitige Note, für die betonte eine zweizeitige, und damit haben wir den Tripeltakt.

Der dreizeitige Takt ist ferner das natürlichste Taktmaß für die Tanzenden. Tanzen die Färinger nach der oben erwähnten Versform, dann machen sie immer einen Schritt bei jeder betonten Silbe, und in derselben Weise ist wohl der getretene Tanz überhaupt bei derartigen Versformen ausgeführt worden. Den 14 betonten Silben entsprechen also 14 Tanzschritte und 14 Takte. Wie natürlich markiert man dann den Tanzschritt dadurch, indem man dem ersten Tone des Taktes eine doppelte Dauer giebt.

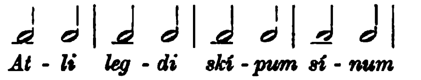
Der zweiteilige Takt mit dem Accent auf dem ersten Tone ist wahrscheinlich eine spätere Erscheinung.



u. s. w.

1) Th. Laub, *Danske Folkeviser med gamle Melodier*, Kopenhagen 1899.

ist wohl ursprünglicher als



Was die 14 Takte angeht, so bietet ein neuerer Gesang nimmer diese Taktzahl dar; die regelmäßig geschriebene Romanze im besprochenen Versmaße zeigt 16 Takte in der Melodie, indem nach der zweiten und vierten Verszeile ein Takt mit Haltenoten oder Pausen eingefügt wird.

Anscheinend bildet Nr. XII der Musikbeilagen eine Ausnahme, indem man hier einen Takt mit Haltenoten nach jeder der zwei Verszeilen antrifft. Doch ist das nur scheinbar. Während nämlich der erste Vers einen männlichen Reim hat, haben andere Verse weibliche Reime; hierdurch entsteht die Haltenote in einigen Versen, weil die Melodie selbstverständlich immer dieselbe Taktanzahl aufweisen muß.

Das färöische Volkslied zeigt, ganz wie die Volkslieder anderer Länder, bisweilen wechselnden Rhythmus, indem Triolen und Duolen auftreten, welche nicht auf das einmal gegebene Taktmaß einwirken. Böhme meint[1]), daß das Volk nicht selten in Synkopen gesungen habe. Ist ein Lied Tanzlied gewesen, so können Synkopen sicher nicht in Betracht kommen, weil der Accent, wegen des Tanzrhythmus, von dem ersten und schweren Taktteile nicht verschoben werden darf. Wenn die Färinger Duolen verwenden, so hat die erste Duole, worauf der Tanzschritt fällt, das Tongewicht. Der Rhythmenwechsel stammt wohl ursprünglich von der sprachlichen Accentuierung, worauf die dritte Zeile im Kehrreime des Sigurdliedes hinzudeuten scheint. Wechselnden Rhythmus trifft man auch im »*Nornagest ríma*«[2]), wo er, in den Vers selbst eingeführt, einen wirkungsvollen Gegensatz zu den vorher- und nachstehenden Kehrreimen bildet.

Die Anzahl der Takte in den Kehrreimen ist sehr wechselnd; sie verteilt sich in den in der nachfolgenden Sammlung mitgeteilten Kehrreimen folgendermaßen: Nr. XVII hat 8 Takte; Nr. XVI, XX: 12 Takte; Nr. II, IV, V, VIII, XIII, XV: 14 Takte; Nr. IX: 16 Takte; Nr. VII, X, XI, XII: 18 Takte; Nr. XIV: 25 Takte; Nr. I: 26 Takte. Die Zahlen 14 und 18 sind also in der Mehrzahl.

Die geteilten Kehrreime bieten folgende Anzahl Takte dar: Nr. III, eine der kraftvollsten färöischen Melodien, hat 6 Takte in dem ersten Kehrreime und 18 Takte in dem zweiten; Nr. VI: 3 und 17 Takte; No. XVIII: 3 und 6 Takte. Bei dieser letzten Melodie stutzt man über das schnelle Eintreten der Vers-Strophe nach dem Kehrreime. Die letzte Hälfte des siebenten Taktes muß als Auftakt aufgefaßt werden, wodurch die zweite Strophe der Melodie erst mit Takt 8 eintritt. In Nr. XIX

1) Liederbuch, S. LXVI. 2) Musikbeilage III.

besteht der erste Teil des Kehrreimes nur aus einem Takte  (das zweite »C« in Takt 4 ist ja Auftakt), während die zweite Hälfte des Kehrreimes 16 Takte zeigt.

Weil die Anzahl der Zeilen in den Kehrreimen sehr wechselvoll ist, trifft man keine Kehrreime, welche dieselbe Melodie haben. Dagegen geschieht es nicht selten, daß derselbe Kehrreim, sowohl was Text als was Melodie anbetrifft, zu verschiedenen Liedern verwendet wird. So haben alle Lieder von Sigurd und seinem Geschlechte denselben Kehrreim: »Grane trug das Gold u. s. w.«, was recht passend ist, da dieser Kehrreim die Begebenheiten erwähnt, die den Völsungen den Ruhm brachten. Am häufigsten werden doch Kehrreime von allgemeinerem Charakter in verschiedenen Liedern benutzt — der Kehrreim in Nr. XVI wird z. B. auch zum Liede: »Herr Pætur und Elinborg« (VIII) gesungen — und gewöhnlich ist dann auch die zum Kehrreime gehörende Vers-Melodie eine und dieselbe, insofern man überhaupt hier von einer festen Melodie sprechen kann.

Die Kehrreim-Melodie, die ja, dem Texte entsprechend, oft länger als die Vers-Melodie ist, bildet die musikalische Grundlage; die Vers-Melodie dagegen besitzt einen unbestimmten Charakter und wird, wie gesagt, immer mit großer Freiheit behandelt. Häufiger ruht die Vers-Melodie auf einem Motive im Kehrreime. Charakteristische Beispiele bieten Nr. I, V, IX, XI und XIV in der Musikbeilage dar.

Die Melodien sind in musikalischer Beziehung von sehr verschiedenem Werte. Die ausdrucksvollsten sind wohl die Melodien im Tripeltakte, welche hauptsächlich ein dunkelgefärbtes Gepräge tragen, während die im zweiteiligen Takte gewöhnlich einen helleren Charakter haben. Dasselbe Verhältnis scheint in Deutschland stattgefunden zu haben[1]).

Die in der Musikbeilage zuletzt aufgeführten färöischen Liedweisen sind offenbar die jüngsten; sie erinnern an deutsche Spielmannslieder, und höchst wahrscheinlich macht sich hier ein deutscher Einfluß geltend; wie gesagt, standen ja die Färinger durch Bergen in einem intimen Verhältnisse zu Deutschland.

Wie früher erwähnt, hat sich eine Menge dänischer Volkslieder auf den Färöern bis jetzt erhalten; sie werden noch dort zum Tanze gesungen. Die dänischen Melodien unterscheiden sich von den färöischen unter anderm dadurch, daß sie sich hauptsächlich in geraden Taktmaßen bewegen. Weiter haben die dänischen Vers-Melodien eine bestimmtere

1. Fr. Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, Band II, Leipzig 1867, S. 33. — Publikationen älterer praktischer uud theoretischer Musikwerke. Jahrgang IV, Lieferung I. Berlin 1876, S. 27.

Form. Während die Färinger nur im Kehrreime eine feste Melodie entwickelt haben, ist das melodische Moment in den dänischen Melodien sehr vorherrschend, sowohl in den speciell dänischen als in den färöisch-dänischen. Die dänischen Kehrreime sind sehr kurz und bestehen oft nur aus einer Zeile; die Kehrreim-Melodie konnte dann den musikalischen Sinn der Tanzenden nicht befriedigen. Man war deshalb bestrebt, auch die Verse selbst so melodisch wie möglich vorzutragen.

Die auf den Färöern erhaltenen Melodien der dänischen Volkslieder stammen ohne Zweifel aus Dänemark. Sie sind wohl gleichzeitig mit den Texten dorthin gekommen und haben gewiß oft, wegen ihrer Verbindung mit dem Tanze, mehr ältere Züge bewahrt, als diejenigen, welche in Dänemark niedergeschrieben worden sind, selbst wenn einzelne bisweilen auf den Färöern etwas umgeändert sind. Während die von Berggreen und den anderen Aufzeichnern in Dänemark notierten Melodien, zu denen sich auf den Färöern Parallelen finden, als Romanzen niedergeschrieben sind, haben die färöisch-dänischen Melodien natürlich den Tanzrhythmus beibehalten, wie Nr. XXI—XXXII der Musikbeilage zeigen. Verschiedene der Melodien, die in Dänemark verschwunden sind, ohne aufgezeichnet worden zu sein, leben noch auf den Färöern. Dieses gilt z. B. für die Melodie zu »Königin Dagmars Tod«, die in der Musikbeilage in zwei Varianten abgedruckt ist (Nr. XXII—XXIII).

Merkwürdig genug ist es, daß wir der färöischen Tradition einen Teil der dänischen Volkslied-Melodien verdanken, die in den gedruckten Sammlungen vorhanden sind.

In Nyerup's und Rahbek's Sammlung vom Jahre 1815 (*Udvalgte danske Viser* V, Vorrede) sind Auszüge von den Briefen der Männer, die Melodien zu den Liedern mitgeteilt haben, abgedruckt. Hier heißt es unter anderm:

»Zur Geschichte dieser Melodien gehört auch der Umstand, daß die, welche Herr Pastor Ström geliefert hat — und ihrer sind nicht wenige — alle so niedergeschrieben wurden, wie sie ihm vom Herrn Lieutenant und Revisor Born auf Friederichsværk vorgesungen worden sind. Herr Born hat als Färinger die beste Gelegenheit gehabt, die Töne zu vielen Heldenliedern zu kennen, da diese nirgends in den Reichen und Ländern des Königs so häufig wie auf den Färöern gesungen werden.«

Und später wird gesagt:

»Bei ihren Gelagen und Hochzeits-Festlichkeiten, wie auch bei ihren Lustbarkeiten an jedem Fest- und Sonntage von Weihnachten bis zum Fastnacht, vergnügen sich die Färinger mit Tanz, der von Gesang begleitet ist; und dieser Gesang besteht teils in Peder Syv's dänischen Heldenliedern, teils in Romanzen im Dialekte ihres eigenen Landes.«

Leider habe ich vergebens Ström's Brief zwischen Nyerup's nachgelassenen Papieren auf der Universitäts-Bibliothek in Kopenhagen gesucht.

Es wäre sonst interessant gewesen, nachzusehen, welche Melodien er geliefert hatte.

Berggreen hat in seiner früher erwähnten Sammlung dänischer Melodien 10 Liedweisen samt einem Bruchstücke nach färöischer Tradition angeführt[1]). Eine dieser Melodien (»*Ole Morske*«)[2]) ist indessen nicht dänischen Ursprungs, sondern, wie der Text zeigt, ein norwegisches Seemannslied, das längst in Norwegen vergessen ist, dagegen sich auf den Färöern erhalten hat, wo es wohl einmal von einem norwegischen Matrosen in die Tanzstube eingeführt worden ist.

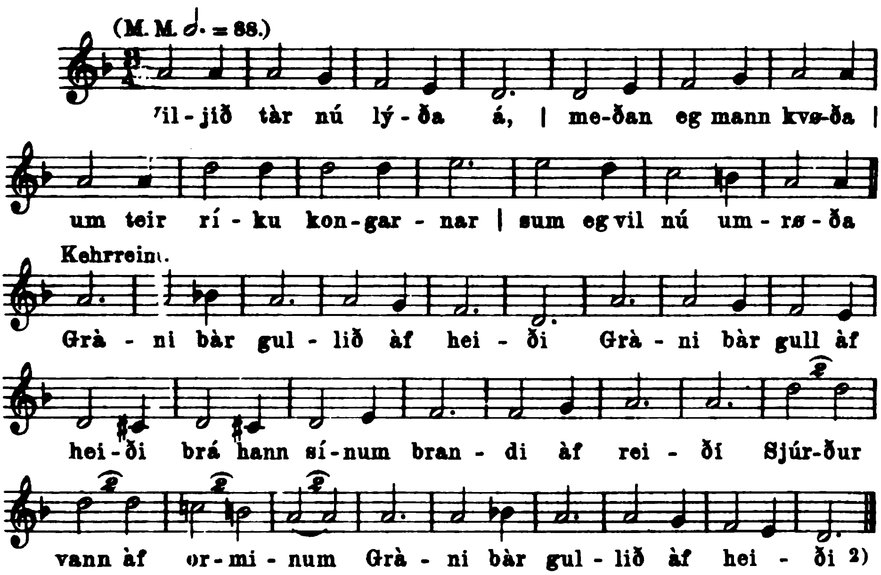
Auf den fernen Inseln kann man noch interessante Funde machen, die Bedeutung für das Studium der Volksmusik haben; das Sammeln muß aber bald geschehen, da moderne Melodien und Lieder mehr und mehr die alten Überlieferungen aus den Tanzstuben verdrängen. Es ist denn auch meine Absicht, noch in diesem Jahre während eines Aufenthaltes auf den Inseln den restierenden Melodiestoff einzusammeln.

1) Berggreen (Ausgabe 1869) Nr. 13, 18c, 20c, 27, 47, 48, 55a, 55b, 73, 187, 202 2) Berggreen Nr. 187.

A. Färöische Melodien.

I. Sjurðar kvæði.

(Fær. Kv. I. S. 2.)[1]



Das Sigurdlied.

Lauschet jetzt,
während ich singe
von den reichen Königen,
(die ich erwähnen will).

Kehrreim.

–Grane trug das Gold aus der Haide;
Sigurd schwang sein Schwert im Zorne;
Sigurd besiegte den Wurm.
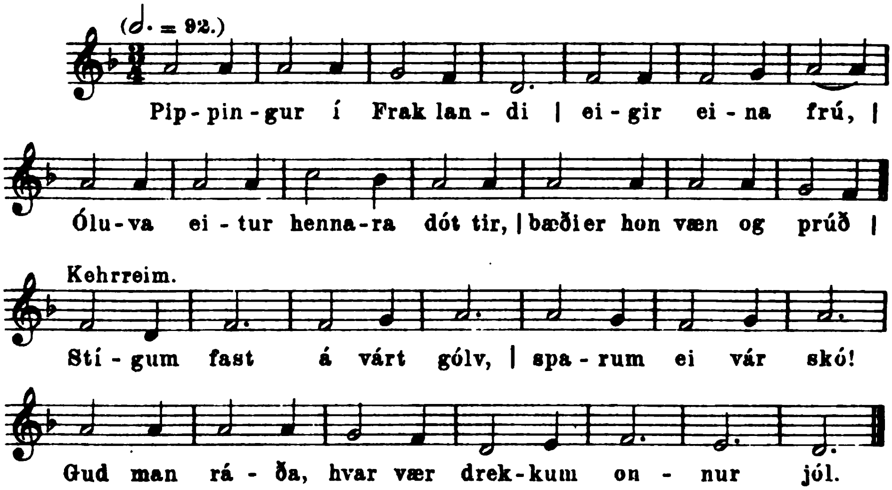
---

1) In der Musikbeilage sind folgende Werke citiert: W. U. Hammershaimb, *Færøiske Kvæder* Kopenhagen 1851-52 (Fær. Kv.); *Færøsk Anthologi I* Kopenhagen 1891 (Fær. Ant.); Sv. Grundtvig und Jørgen Bloch, *Føroyjakvæði;* Jakob Jakobsen, *Karlamagnusar kväje* (K. kv.) Torshavn 1899; Jakob Jakobsen, *Fuglakväje* (mit Kommentar) Kopenhagen 1892.

2) Die ersten Verse der hier citierten färöischen Lieder, welche ürigens größtenteils im zweiten Teile der voranstehenden Abhandlung erwähnt sind, sind hauptsächlich Einleitungsstrophen von allgemeinerem Charakter. In den Kehrreimen trifft man viele Ausdrücke und Sätze, die anscheinend ohne Zusammenhang mit den vorhergehenden und nachfolgenden stehen. Doch nur anscheinend, da jede Zeile der Kehrreime sich in der Regel mit einem der Hauptmomente des Liedes beschäftigt. Es würde indessen zu weit führen, wollte man die Verse und Kehrreime kommentieren; es wird daher hier nur die wortgetreue Übersetzung beigefügt.

II. Oluvu kvæði.

(Fær. Ant. I. S. 188.)



Oluva-Lied.
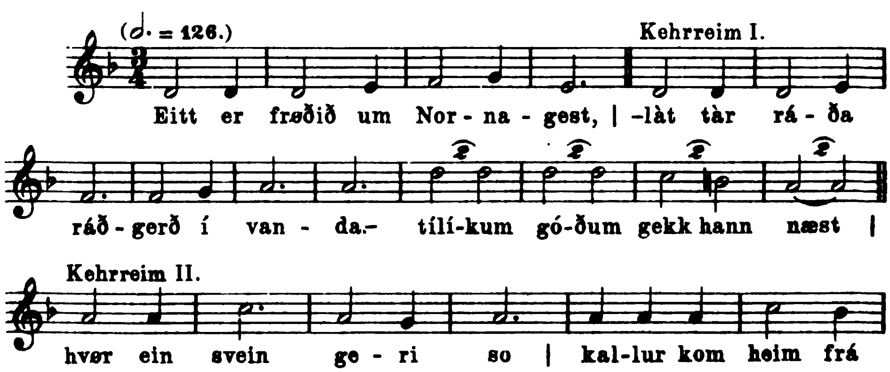
König Pipping im Frankenland
hat eine Frau;
Oluva heißt ihre Tochter,
sie ist hübsch und stattlich.
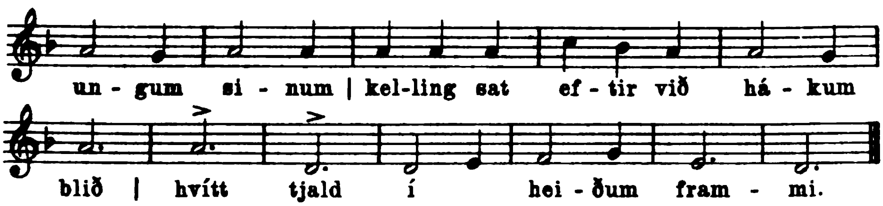
Kehrreim.

Treten wir fest auf unseren Fußboden,
schonen wir unserer Schuhe nicht;
Gott möge bestimmen, wo wir die
nächste Weihnacht trinken.

III. Nornagests ríma.

(Fær. Kv. I. S. 71.)
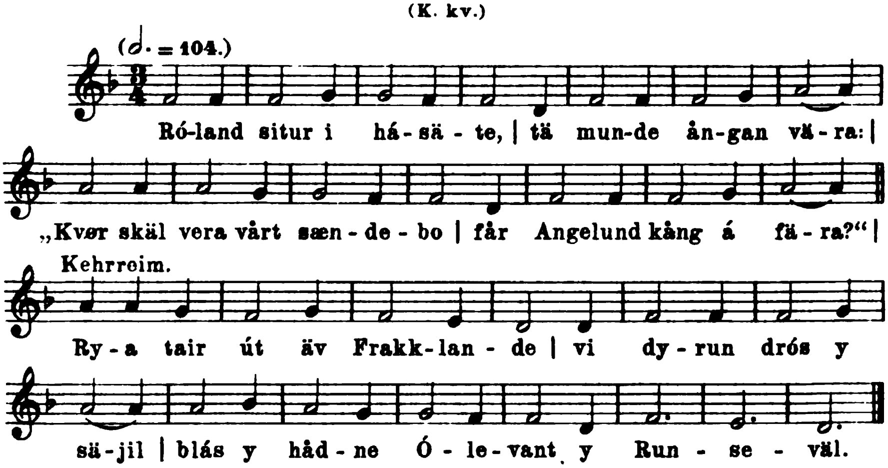




Nornagests Reim.[1]

Ein Lied ist von Nornagest gedichtet
Kehrreim I.
Laß dich im Schmerze beraten.
Solchen Helden war er ebenbürtig.
Kehrreim II.
Jeder Knecht thue dasselbe;
der Greis kam nach Hause von den jungen Söhnen;
freundlich saß das alte Weib;
weißes Zelt draußen auf der Haide.

IV. Runsevalsstry.

(K. kv.)
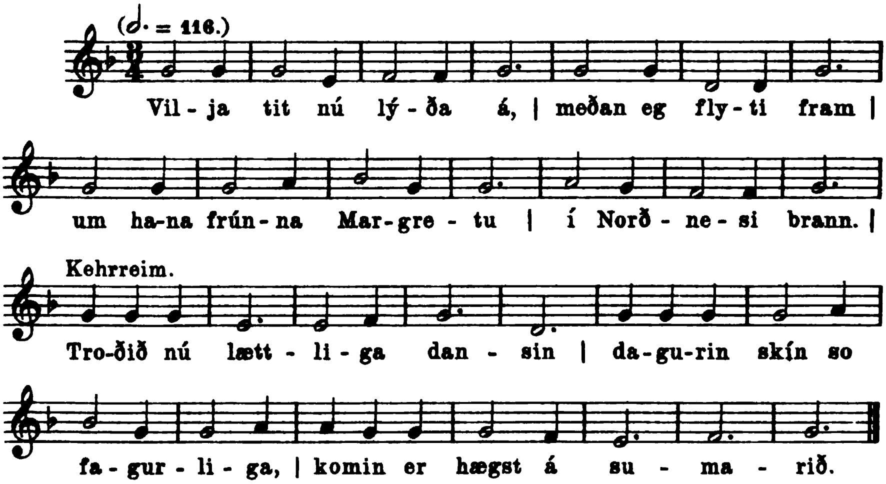


Der Roncesvalleskampf.

Roland sitzt im Hochsitze,
niemand bemerkt Folgendes:
„Wer soll unser Bote sein
und zu Englands König fahren?“
Kehrreim.
–Sie reiten von Frankreich,
mit herrlichem Gefolge im Sattel;
er blies in Olivant, das Horn
in Runcival.

1) Der Stoff zu diesem Liede ist isländischen Ursprungs. Von Nornagest wird erzählt, daß seine Lebenszeit von einem Lichte abhängig war. Erlosch dieses, so mußte er sterben.

V. Frúgvin Margreta.

(Fær. Ant. I. S. 93.)



Frau Margreta.
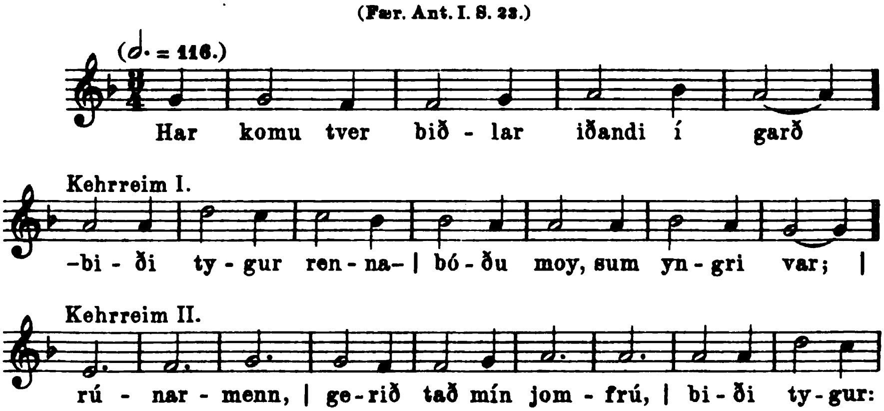
Lauschet jetzt,
während ich berichte
von Frau Margreta,
die auf Nordnæs verbrannt wurde.
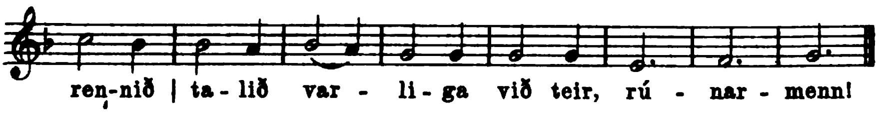
Kehrreim.

Tretet den Tanz ganz leise.
Der Tag scheint so prachtvoll;
es ist im Hochsommer.

VI. Harpu ríma.

(Fær. Ant. I. S. 23.)



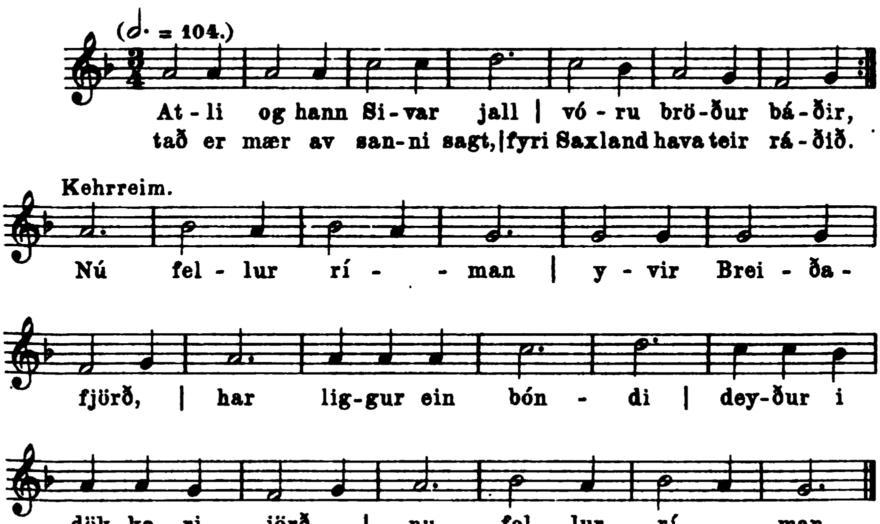


Der Harfenreim.

Zwei Freier kamen geritten in den Hof.
Kehrreim I.
-Ich bitte euch, laufet-
Sie warben um die jüngste Jungfrau.
Kehrreim II.
Runenmänner!
Thue dieses, meine Jungfrau, ich bitte euch:
„Sprecht freundlich mit ihnen!"
Runenmänner!

VII. Hermundur illi.

(Fær. Ant. I. S. 68.)
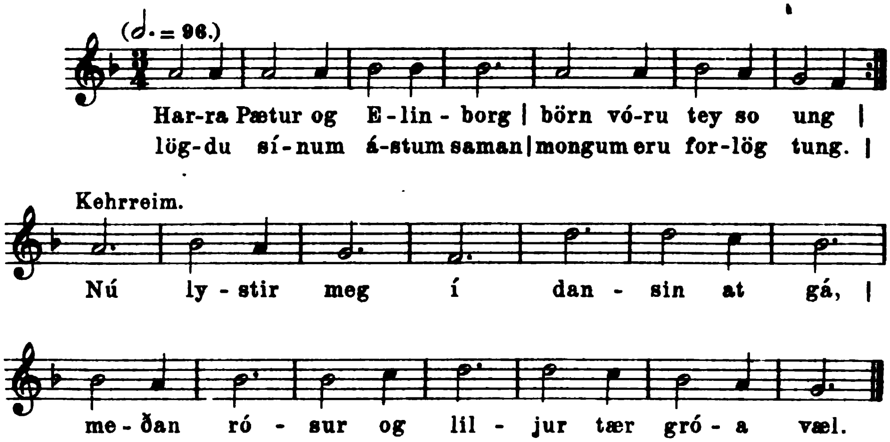


Hermund der Böse.

Atle und Sivar Jarl
waren zwei Brüder.
Es ist mir als wahr vermeldet:
sie herrschten über Sachsenland.
Kehrreim.
Jetzt fällt der Reim über Breidafjord,
hier liegt ein Bauer gestorben in
dunkler Erde.
Jetzt fällt der Reim.

VIII. Harra Pætur og Elinborg.

(Fær. Ant. I. S. 260.)



Herr Pætur und Elinborg.
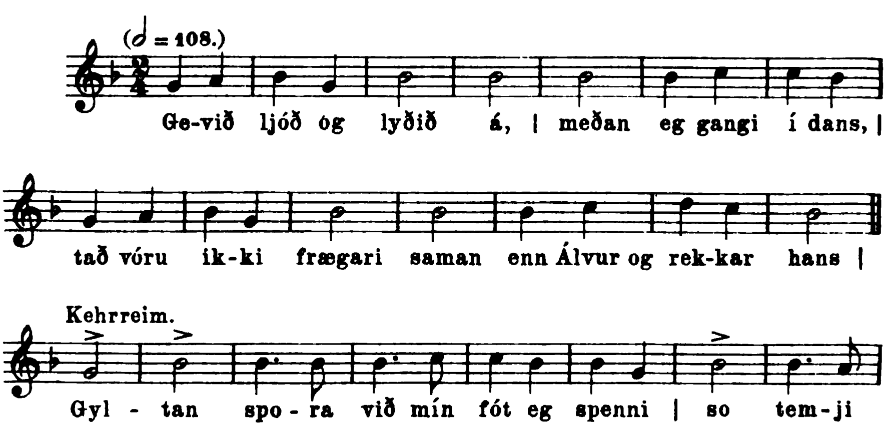
Herr Pætur und Elinborg
waren zwei junge Kinder;
sie hatten einander so lieb.
Manchem ist das Schicksal traurig.
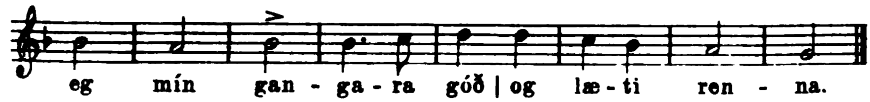
Kehrreim.

Jetzt gefällt es mir, zum Tanze zu geh'n,
während Rosen und Lilien blühen wohl.

IX. Álvur kongur.

(Fær. Kv. II. S. 1.)



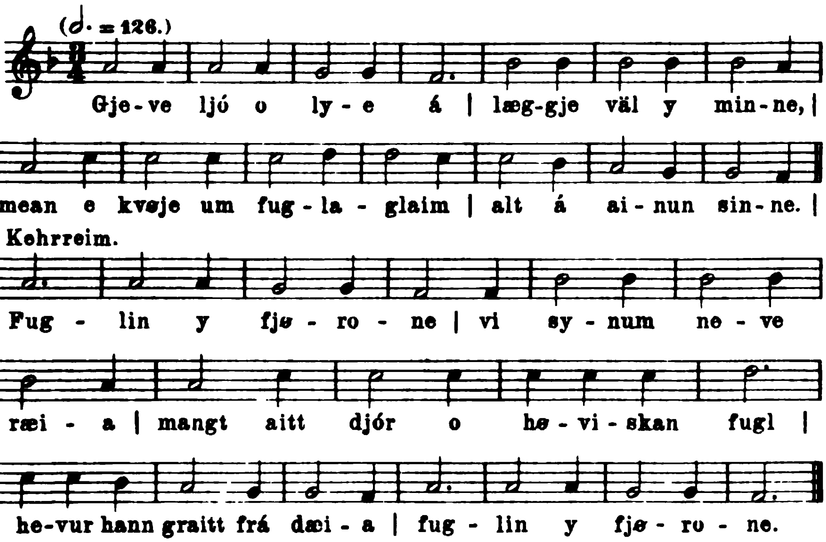


König Alf.

Gebet Acht und lauschet,
während ich zum Tanz gehe.
Keine größere Helden waren zusammen
als Alf und seine Recken.
Kehrreim.
Goldenen Sporn auf meine Ferse ich spanne.
Dann bändige ich mein gutes Roß
und lasse es laufen.

X. Fuglakvæði af P. Nolsö.

(J. Jakobsen's Ausgabe.)



Das Vogellied von P. Nolsö.

Gebet Acht und lauschet,
merket auf und horchet,
während ich singe vom Leben der Vögel.

Kehrreim.
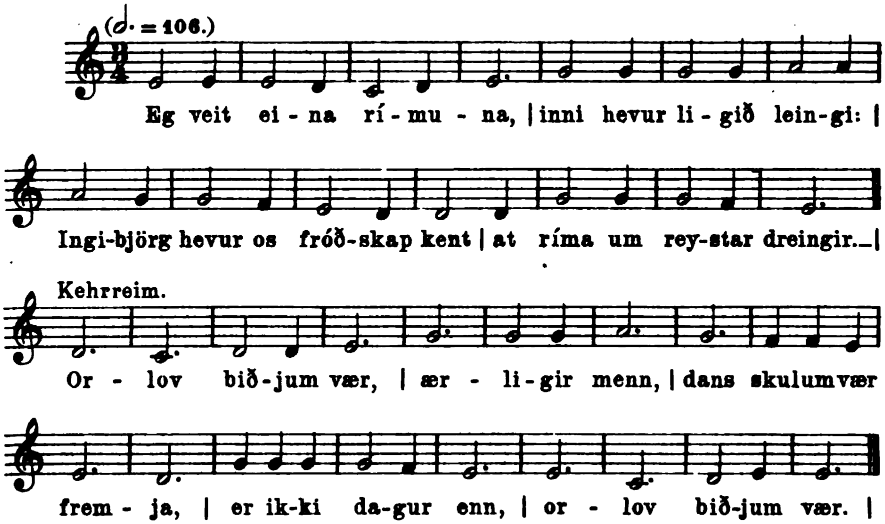
Der Vogel auf dem Strande[1)]
mit seinen roten Schnabel,
manches Tier und edlen Vogel
hat er vom Tode gerettet,
der Vogel auf dem Strande.

1) Gemeint ist die See-Elster.

XI. Gongu-Rólvs kvæði.

(Ganger-Rolf.)

(Fær. Kv. II. S. 131.)



Gongu-Rolvs Lied.
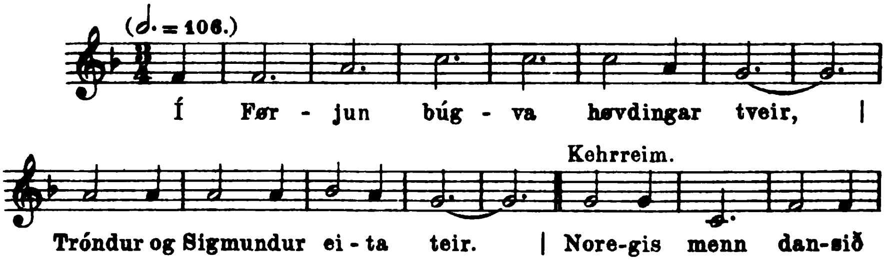
Ich weiß einen Reim,
den ich lange verwahrt habe.
Ingibjörg hat uns gelehrt,
von raschen Knaben zu reimen.
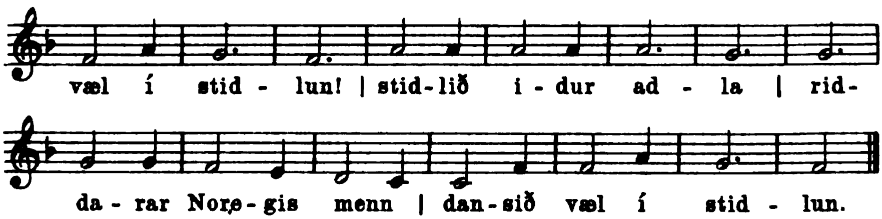
Kehrreim.

Urlaub wünschen wir. Ehrliche Männer!
Tanz wollen wir betreiben.
Noch ist der Tag nicht da.
Urlaub wünschen wir.

XII. Sigmundskvæði af Djurhuus.

(Der Text ist von J. Jakobsen mitgeteilt.)





Das Sigmundlied von Djurhuus.
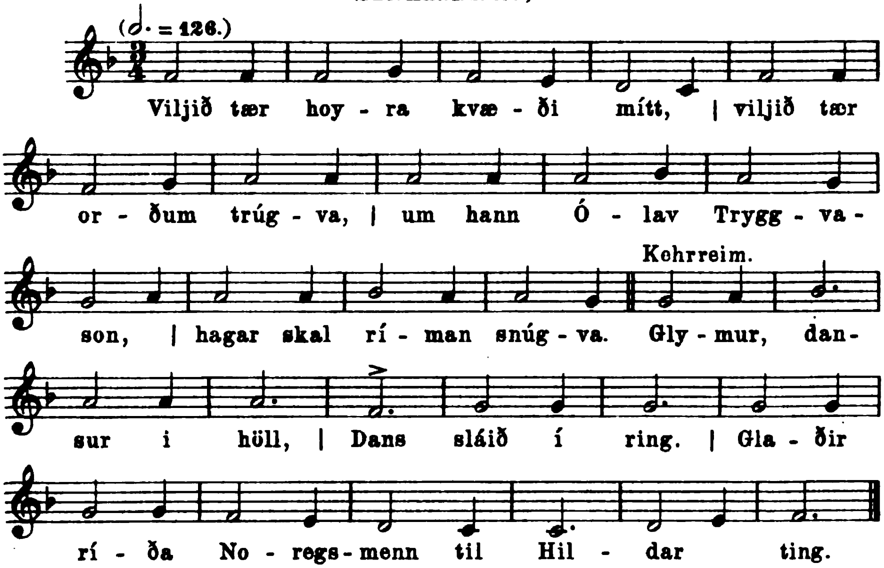
Auf den Färöern wohnen zwei Häuptlinge,
Trond und Sigmund heißen sie.

Kehrreim.

Norwegens Helden, tanzet wohl und in Frieden.
Stellet euch alle auf, Norwegens Ritter,
Tanzet wohl und in Frieden.

XIII. Ormurin langi.

(Fær. Ant. I. S. 270.)



Die Schlacht bei Svold.
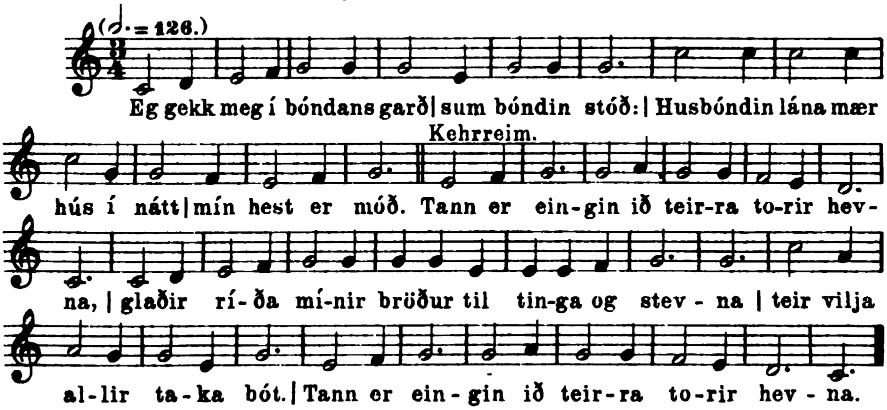
Höret mein Lied, das ich singe,
habt Vertrauen auf meine Worte.
Ich spreche von Olaf Tryggvason,
von welchem ich einen Reim drehen kann.

Kehrreim.

Donnern und Tanz im Saale;
Tanzet im Ring!
Froh reiten Norwegens Männer nach Hildurs Gericht.

XIV. Tjúgundi biðil.

(Føroyjakvæði Band XV Nr.186.)



Der zwanzigste Freier.
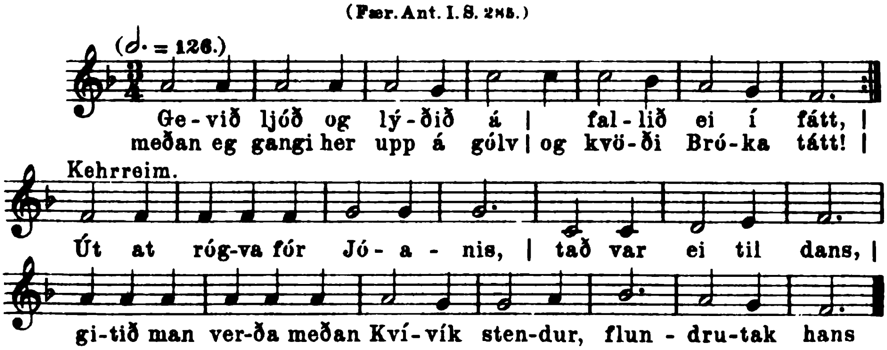
Ich ging in des Bauern Gehöft,
wo der Bauer stand.
„Hausherr, leihe mir ein Pferd heute Nacht,
mein Pferd ist müde."

Kehrreim.

Niemand wagt es, ihn zu rächen;
froh reiten meine Brüder zum Gerichte und fordern.
Alle nehmen die Buße.
Niemand wagt es, ihn zu rächen.

XV. Bróka táttur.

(Fær. Ant. I. S. 285.)



Bróka táttur.
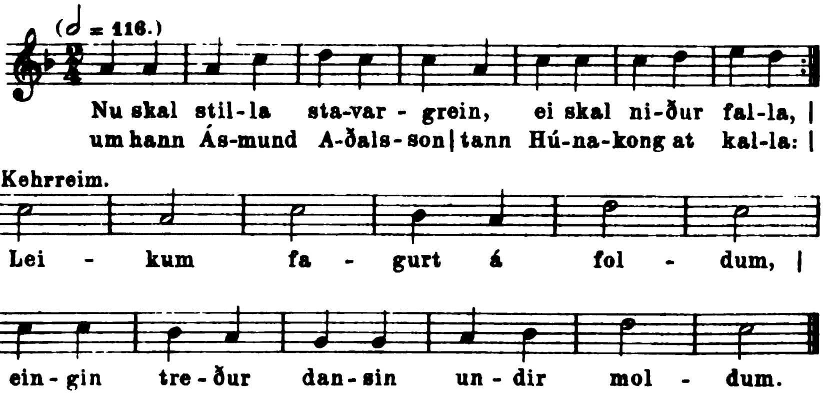
Gebet Acht und lauschet,
haltet nicht auf,
während ich trete hervor auf den Fußboden
und singe „Bróka táttur".

Kehrreim.

Joanis wünschte zu rudern,
es war am frühen Morgen;
sein Schollenzug wird erwähnt werden,
eben so lange als Kvívík steht.

XVI. Ásmundur Aðalsson.

(Fær. Ant. I. S. 51.)



Asmund Adalsson.
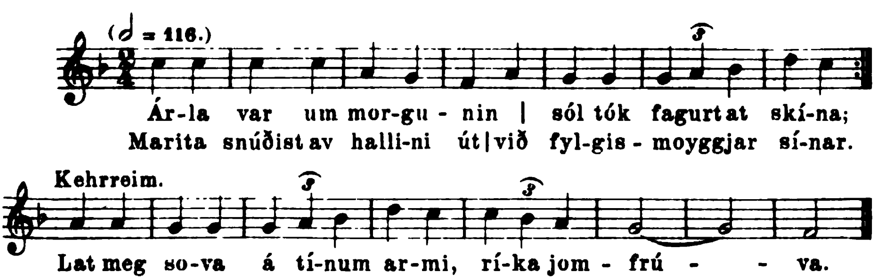
Jetzt will ich einen Reim bilden
–und fortsetzen–
von Asmund Adalsson,
dem Hunnenkönig.

Kehrreim.

Spielen ist schön auf den grünen Wiesen.
Niemand tritt den Tanz im Grabe.

XVII. Flóvin Bænadiktsson.

(Fær. Ant. S. 245.)



Flovin Bænadiktsson.

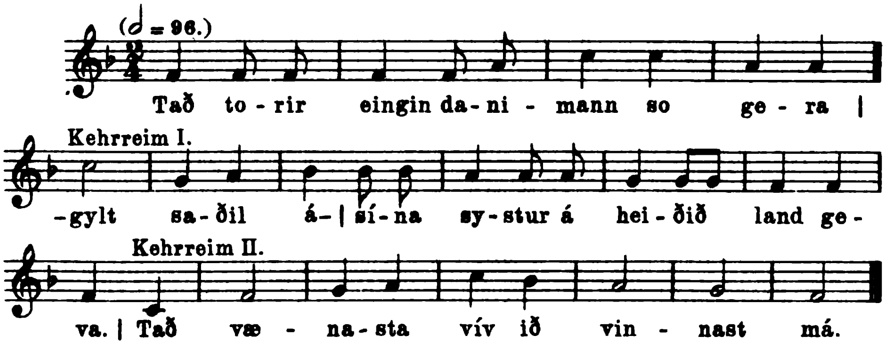
Es war am frühen Morgen,
die Sonne begann zu scheinen.
Marita schlüpfte aus dem Saale
mit ihren Weibern im Gefolge.

Kehrreim.

Laß mich schlafen in deinen Armen,
reiche Jungfrau!

XVIII. Blankans ríma.

(Fær. Ant. S. 20.)
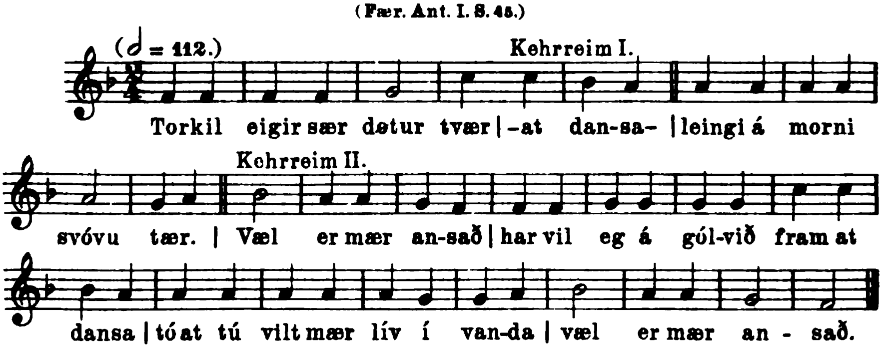


Blankans Reim.

Kein dänischer Mann
will dieses thun:
Kehrreim I.
-mit goldenem Sporne-
Seine Schwestern nach einem heidnischen
Lande zu schicken.
Kehrreim II.
-Die schönste Jungfrau ich gewinnen kann.-

XIX. Torkils døtur.

(Fær. Ant. I. S. 45.)

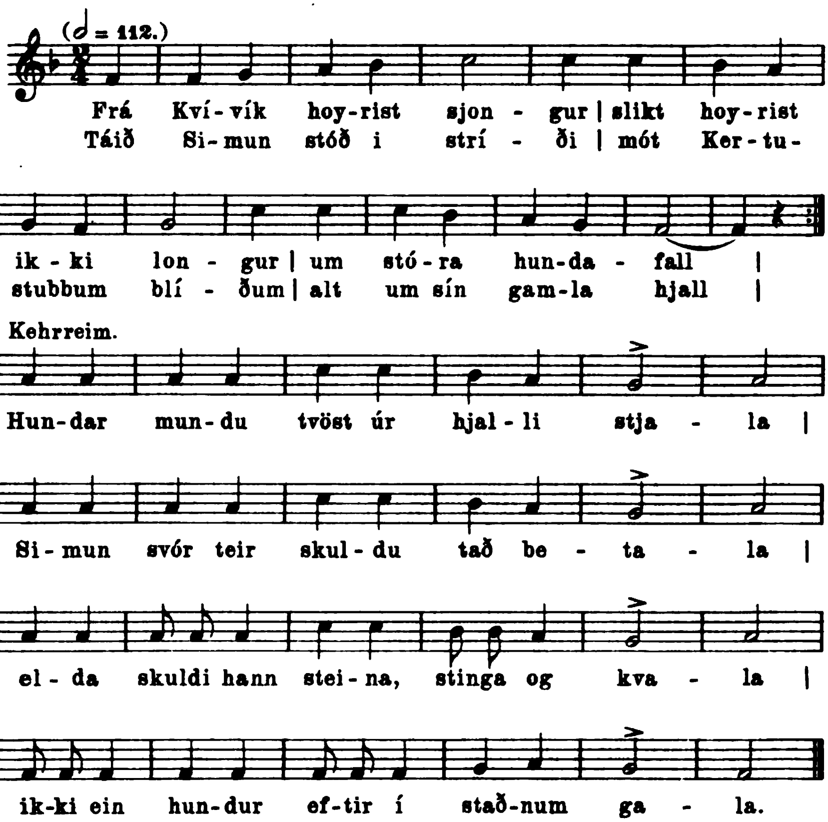


Torkils Töchter.

Torkil hat zwei Töchter
Kehrreim I.
- zu tanzen -
Lange schlafen sie des Morgens.
Kehrreim II.
Ich bin geschützt,
hier trete ich auf den Fußboden hervor,
um zu tanzen,
obgleich du meinem Leben nachstellst.

XX. Kvíviks táttur.

(Föroyskvæði Band XVI.)



Kvíviks táttur. [1]

Von Kvívík hört man Lieder,
-jetzt werden sie nicht gehört-
von grossem Hundemorde,
als Simon stand streitend
mit einem kleinen Talglichte
vor seiner Speisekammer.
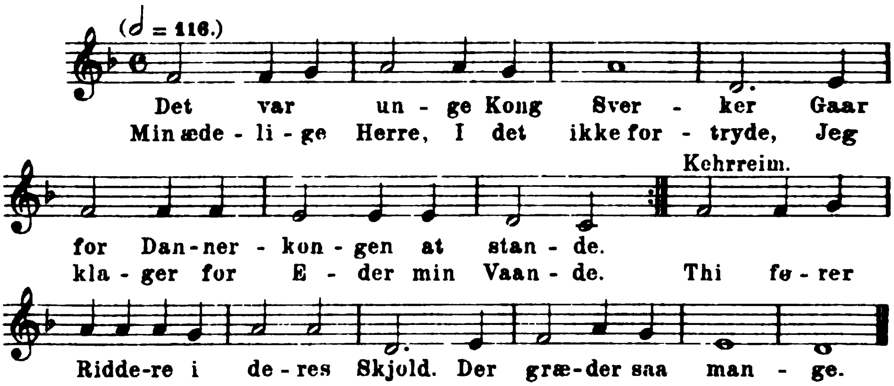
Kehrreim.

Die Hunde stahlen Walfleisch aus seiner
Speisekammer.
Simon schwur, man solle es bezahlen,
oder er wollte steinigen, erstechen, erwürgen;
kein einziger Hund dürfe in der Stadt bellen.

1) Dieses Spottlied schildert die Kalamitäten eines Färingers, als die Hunde in Kvívik in seine Vorratskammer eindringen.

B. Färöisch-dänische Melodien.

XXI. Sverkers Vise.



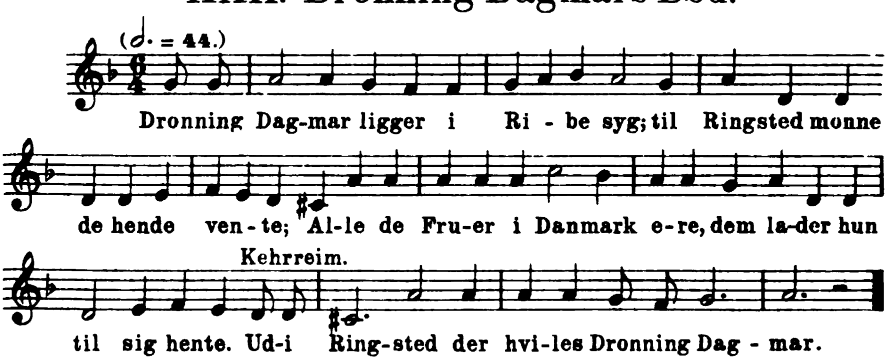
Das Lied von Sverker.

Geht der König jung Sverker,
um vor dem Dänenkönig zu stehen:
Mein hoher Herr, Ihr grollet mir nicht,
weil ich Euch mein Unglück klage.

Kehrreim.

Denn nehmen die Ritter ihr Schild und Schwert,
Dann weinen so viele.

XXII. Dronning Dagmars Død.
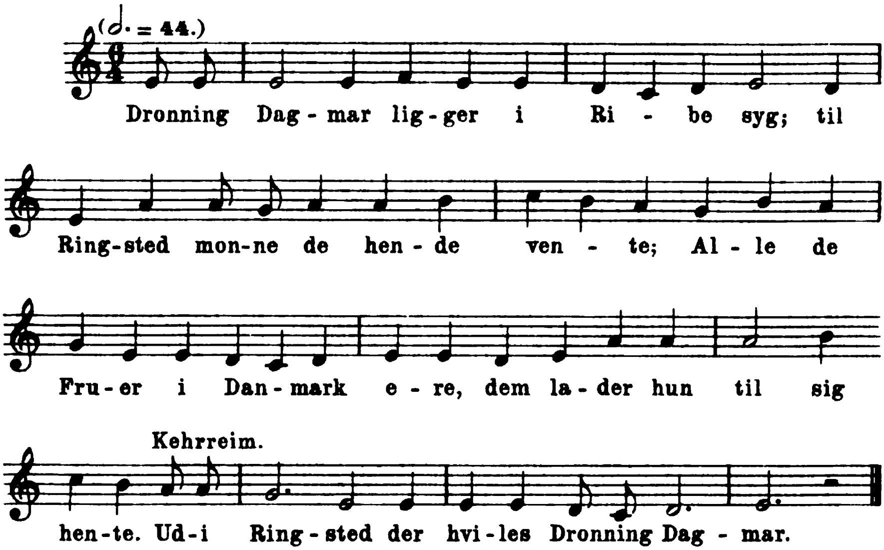


Königin Dagmars Tod.

Die Königin liegt in Ribe krank,
zu Ringsted sie ihrer harren.
Sämtliche Frauen in Dänemark sich
um Dagmar, die Königin, schaaren.
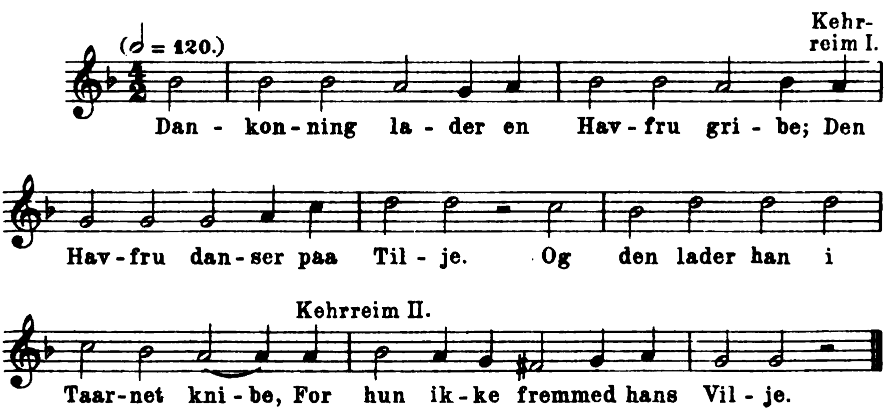
Kehrreim.

Und in Ringsted wird die Königin beerdigt.

XXIII. Dronning Dagmars Død.
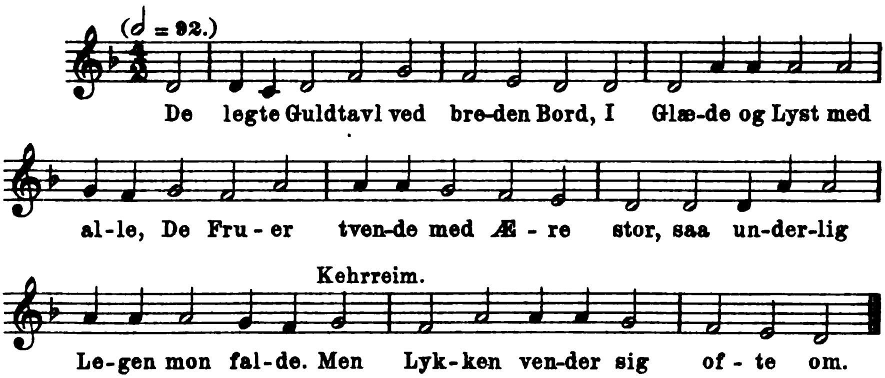


XXIV. Dankonning lader en Havfru gribe.



Eine Nixe fing der Dänenkönig.

Eine Nixe fing der Dänenkönig,
Kehrreim I.
–Sie tanzte wie fürs Leben–
Und die ließ er im Turme kneifen.
Kehrreim II.
–Weil sie sich nicht her wollte geben.
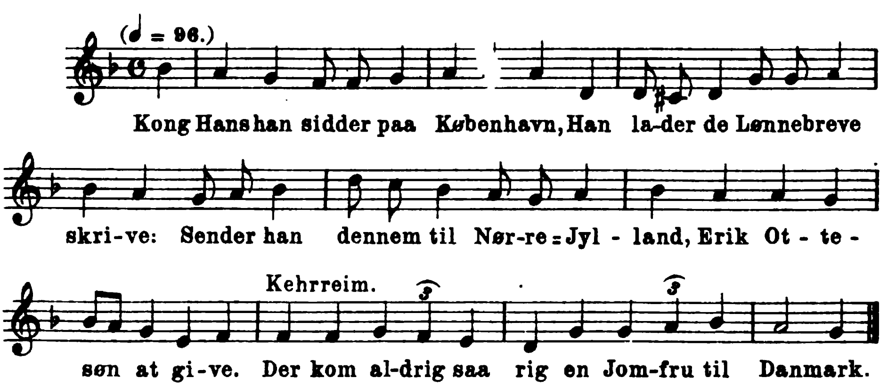
XXV. Aksel og Valborg.



Axel und Valborg.

Sie spielten mit Gold am breiten Tisch,
in Freude und Lust mit allen,
die beiden Frauen, in Ehr' und Lieb'.
Gar seltsam die Würfel fallen.
Kehrreim.
Doch Glück sich wendet zum Unglück oft.
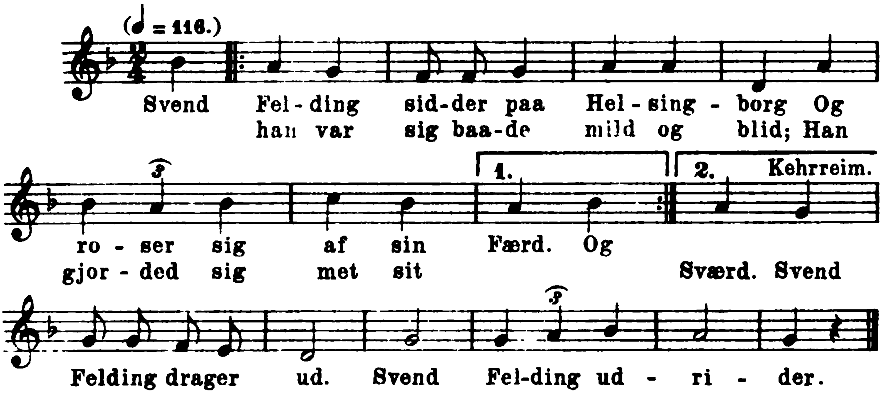
XXVI. Kong Hans' Giftermaal.



König Hansens Hochzeit.

Auf Kopenhagen sitzt König Hans.
Geheime Briefe läßt er schreiben.
Bringen läßt er sie nach Oberjütland,
Erik Otteson zu geben.
Kehrreim.
Es kam nie nach Dänemark eine so
reiche Jungfrau.
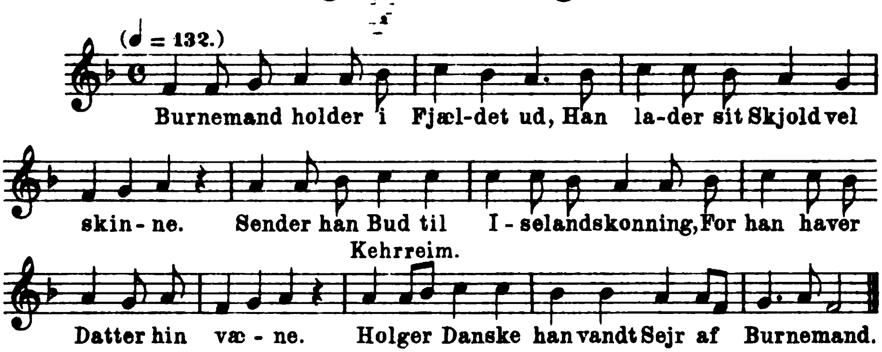
XXVII. Svend Felding.



Svend Felding.

Svend Felding sitzt auf Helsingburg
und lobt sich und sein Thun.
Und er war milde, und er war sanft.
Er schnallt sich sein Schwert um die Lend'.
Kehrreim.
Svend Felding reitet aus,
Svend Felding jetzt reitet.

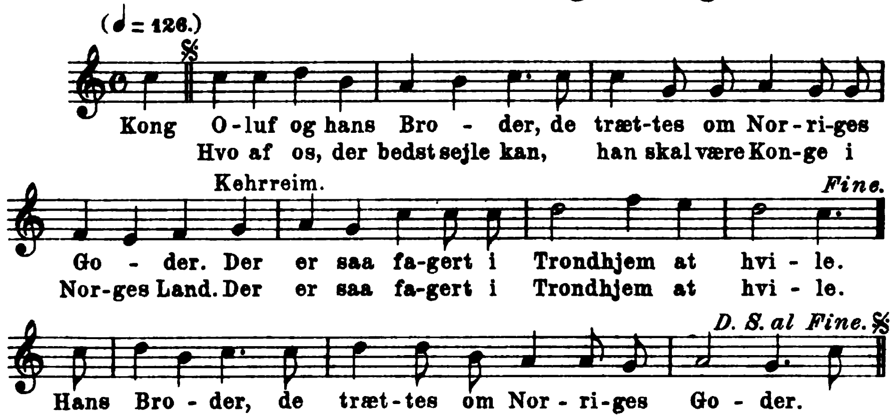
XXVIII. Holger Danske og Burnemand.



Holger Däne und Burnemann.

Burnemann draußen am Berge hält,
Und läßt sein Schild wohl scheinen.
Läßt er sich melden vor Iselands König,
denn er hat eine Tochter so lieblich.
Kehrreim.
Holger Däne siegte über Burnemann.

XXIX. St. Oluf, Konning i Norge.



St. Oluf, König von Norwegen.

König Oluf und sein Bruder,
sie streiten um Norwegens Länder.

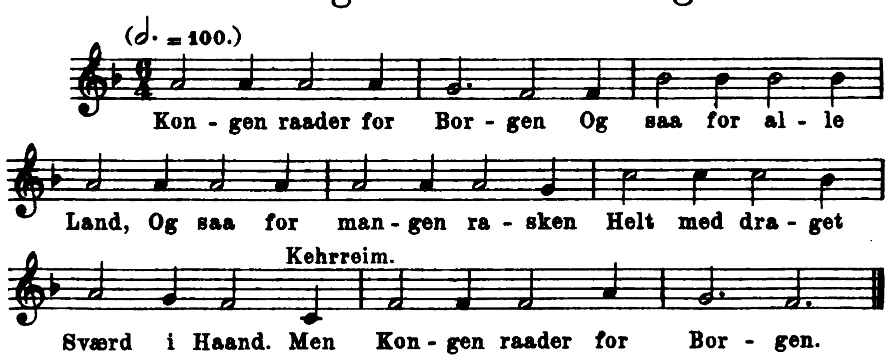
„Wer von uns am schnellsten segeln kann,
soll König in Norwegen werden.

Kehrreim.

–Glückselig ist es, in Drontheim zu ruhen.–
Sein Bruder,
sie streiten um Norwegens Länder.

u. s. w.

XXX. Kongen raader for Borgen.
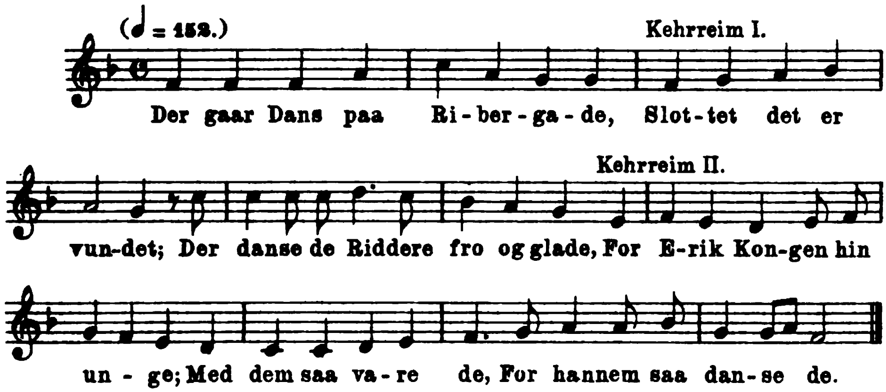


Der König herrscht im Schlosse.

Der König herrscht im Schlosse
und über's ganze Land,
und über manchen raschen Held
mit blankem Schwert in der Hand.

Kehrreim.

Der König herrscht im Schlosse.
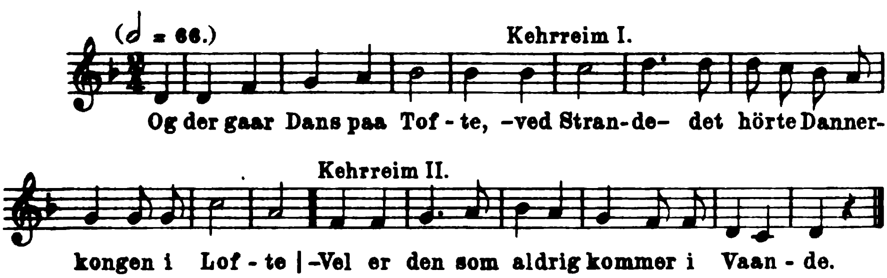
XXXI. Der gaar Dans paa Ribergade.



Es geht der Tanz in der Riberstraße.

Es geht der Tanz in der Riberstraße.
Kehrreim I.
–Die Burg ist ja genommen–
Es tanzen die Ritter so froh und freudig
Kehrreim II.
vor König Erik, dem jungen.
Und die, so waren da,
vor dem Königе tanzen sie.

XXXII. Og der gaar Dans paa Tofte.



Es geht der Tanz auf der Wiese.

Es geht der Tanz auf der Wiese
Kehrreim I.
–Am Strande–
Das hörte der Dänenkönig im Saale.
Kehrreim II.
Glückselig der, so nie ins Unglück kam.

Das erste Jahrhundert der deutschen Oper

von

Hermann Kretzschmar.

(Leipzig.)

Litteratur: 1) J. Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister 1739, Derselbe: Grundlage einer Ehrenpforte 1740. 2) F. W. Marpurg, Historisch-kritische Beiträge 1754—62. 3) J. C. Gottsched, Nöthiger Vorrath 1757—1765. 4) L. Schneider, Geschichte der Oper in Berlin 1852. 5) E. O. Lindner, Die erste stehende Deutsche Oper 1855. 6) E. Pasqué, Geschichte der Musik am Hofe zu Darmstadt 1836 (im »Museum«). 7) M. Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 1861. 8) Fr. Chrysander, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper 1863 (Jahrbuch für Musikwissenschaft I). 10) F. Rudhardt, Geschichte der Oper am Hofe zu München 1865. 10) L. Köchel, Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien 1868. 11) E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt 1882. 12) O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters. Th. I. 1883. 13) J. O. Opel, Die ersten Jahrzehnte der Oper zu Leipzig 1884 (Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde V). 14) F. Zelle, Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper (kurze Biographien von Förtsch, Franck, Strungk, Theile; in Berliner Schulprogrammen 1889—93. 15) J. Sittard, Geschichte der Oper am Hofe zu Stuttgart 1891. 16) W. Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738, 1901 (Sammelbände der IMG. I, 2). 17) A. Mayer-Reinach, H. Graun 1901 (Ebenda I, 3).

Da die Veröffentlichung von J. Holzbauer's »Günther von Schwarzburg« durch die Denkmäler deutscher Tonkunst augenblicklich die Aufmerksamkeit auf die älteste Geschichte der deutschen Oper lenkt, soll hier versucht werden, deren Verlauf und Charakter in großen Zügen darzustellen. Eine wissenschaftlich vollbefriedigende, erschöpfende und in allen Einzelheiten unanfechtbare Lösung der Aufgabe ist zur Zeit noch nicht möglich, trotzdem erscheint eine Übersicht, die das Feststehende zusammenfaßt, nicht unnütz. Sie soll als Grundlage für weitere Forschungen dienen und zugleich zu solchen anregen. Außer den oben genannten Arbeiten sind hierfür auch kleinere Theater-Chroniken und Zeitungs-Aufsätze berücksichtigt worden, die an Ort und Stelle angeführt werden sollen. Daß das gegebene Bild in allererster Linie, soweit möglich, aus dem allerwichtigsten Quellenmaterial, Partituren und Textbüchern, geschöpft ist, bedarf keiner Versicherung.

Deutschland ist den Franzosen mit dem ersten Anlauf zu einer nationalen Oper fast um fünf Jahrzehnte vorausgekommen, aber es hat das Ziel erst sehr spät erreicht. Vor dem 19. Jahrhundert giebt es keine allgemein anerkannte deutsche Oper, man kann für das 17. und 18. Jahrhundert nur eine Geschichte der Oper in Deutschland aufstellen, und

diese Geschichte ist im großen Ganzen nichts als ein Anhang zur Geschichte der italienischen Oper.

Wohl aber hat es an Versuchen, dem italienischen Musikdrama ein selbständiges deutsches gegenüberzustellen und die für die ganze deutsche Musik beschämende und auch mit tiefgehenden Schäden verknüpfte Fremdherrschaft zu brechen nicht gefehlt. Überall, im Norden und Süden wie in der Mitte des deutschen Reichs lag es dem naiven Sinn am nächsten, die neue Erfindung der Italiener mit dem heimischen Theater in Verbindung zu bringen: Biblische Geschichten in erster Linie, patriotische Ereignisse und Charaktere waren es, zu denen man unwillkürlich griff; die Welt der Griechen und Römer berührte augenscheinlich die Deutschen noch fremder als die Venetianer, die sie ja auch nach ihrem Geschmack ummodelten. Ganz unbefangen knüpfte man an Mysterium und Schulkomödie, an Ritterspiel und Wirtschaften an, die Vorgeschrittneren mengten gelegentlich Religion und Opernschäferei nach römischem Vorgang zusammen und stellten Christus in den Olymp hinein. War über kurz oder lang die Unbrauchbarkeit der von den Einheimischen gebotenen Poesie erwiesen, dann half man sich mit Übersetzungen ausländischer Originale. Dabei wird zwischen italienischem Musikdrama und französischem Ballet in der Regel geschwankt. Das Ende des Verlaufs bildet die unbedingte Herrschaft der italienischen Oper. Von den Hauptplätzen der Oper in Deutschland hat allein München die ersten beiden Stufen der Einführung übersprungen; es beginnt sofort italienisch. In Wien zeigen sich die deutschen Spuren darin, daß in die italienischen Opern deutsche Arien und Lieder eingelegt werden. Etliche dieser Einlagen, Arbeiten des Kaiser Leopold, sind in den Kaiserwerken Adler's mitgeteilt. Auch der chursächsische Hof fängt mit einer deutschen Oper wenigstens an. Nachhaltiger treten für das deutsche Element die kleineren Residenzen und die bürgerlichen Kreise ein. Die Städte, in denen große Messen gehalten werden, gehen voran: Nürnberg, Braunschweig, Leipzig, Naumburg; am meisten thut sich das reiche Hamburg hervor. Die kleineren Höfe, die eine deutsche Oper pflegen, gehören in der Mehrzahl zu den sächsischen Nebenlinien: Magdeburg als Sitz des Administrators Herzog August eröffnet 1658 die Reihe; an seine Stelle tritt nach zwei Jahrzehnten Weißenfels mit Naumburg und Zeitz als Filialen. Dann folgt 1671 Altenburg. Von Altenburg führt der Weg nach Eisenberg und nach Meiningen, auch Weimar betheiligt sich in den neunziger Jahren. Von weitern Residenzen greifen noch Bayreuth seit 1662 und Onolzbach seit 1678 mit in die Pflege einer deutschen Oper ein. Mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts wird die deutsche Arbeit an allen diesen Stellen aufgegeben. Aber der Glaube an ein nationales Musikdrama scheint nie ganz erloschen zu sein. Als Hamburg und der Norden verloren ist,

tauchen seine Hauptvertreter Cusser und Keiser in Süddeutschland auf. In Nürnberg wird angeklopft, in Stuttgart kommt es zu einem gelegentlichen Versuch, in Durlach zu einer letzten längeren Probe. Mit diesen Durlacher Arbeiten, die um 1720 fallen, hängt es wohl zusammen, daß nach fünfzigjährigem Schlummer die deutsche Oper zuerst wieder auf badischem Boden auflebt, in Mannheim unter Schweitzer und Holzbauer.

Das sind die Grundlinien für die Geschichte der deutschen Oper in der älteren Zeit. Will man das Bild ihrer Entwickelung genauer ausführen, so muß namentlich auf Vollständigkeit des musikalischen Teils verzichtet werden. Denn der größere Teil der Partituren ist verloren gegangen; reicheres Notenmaterial besitzen wir nur von der Hamburger Oper, insbesondere vollständige Partituren Keiser's und Telemann's, von ihren Nebenmännern Arien-Sammlungen. In Druck gekommen sind in der Entstehungszeit Bruchstücke von Keiser's Opern, von denen des Nürnberger Löhner, des Weißenfelser Krieger. In Neudruck liegen vor der größte Teil von Keiser's Jodelet, Keiser'sche Arien (durch E. O. Lindner) und Krieger'sche (von Eitner herausgegeben).

Besser steht es mit den Textbüchern, die Hamburger sind ziemlich vollständig in der Weimar'schen, die Braunschweiger in der Wolfenbüttler Bibliothek erhalten. Aus diesen Quellen haben Lindner und Chrysander ihre Darstellungen geschöpft. Über den Verbleib der sächsischen und süddeutschen Textbücher fehlen noch abschließende Untersuchungen. Dann und wann taucht ein zu dieser Gruppe gehöriges Stück wieder auf und macht uns mit verschollenen Talenten bekannt: die österreichischen Kaiserwerke z. B. stellen uns in Rudolf Albrecht, Sittard's Mitteilungen über Stuttgart in Michel Schuster (Tübinger Student) stattliche Dichter vor.

Auch über den geschäftlichen Teil des alten deutschen Opernbetriebes, über wichtige Personen, die beteiligt waren, sind noch reichere Nachrichten zu erwarten, wenn alle in Betracht kommenden Archive darnach untersucht werden.

Die erste deutsche Opern-Aufführung, von der wir überhaupt wissen, fand am 9. Oktober 1627 zu Torgau statt als Festvorstellung zur Vermählung der sächsischen Prinzeß Louise mit dem gelehrten und musikalischen Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt. Sie brachte bekanntlich die »Dafne« gedichtet von Martin Opitz, komponiert von Heinrich Schütz. Die beiden berühmtesten Männer ihres Fachs, das Haupt der schlesischen Dichterschule und der vielseitigste, bedeutendste Komponist Deutschlands hatten sich zur Einführung des Musikdramas vereinigt. Nur die Arbeit Opitzens besitzen wir noch. Sie liegt außer in den älteren Ausgaben seiner Werke auch in einem Neudruck vor, den Otto Taubert im Jahre

1879 unter dem Titel »Dafne, das erste deutsche Operntextbuch« veröffentlicht und glossiert hat. Im wesentlichen hat Opitz nur die Dafne des Rinuccini übersetzt. Hinzugefügt hat er die Figur des Cupido, die Erzählung statt der Botin einer Reihe von Hirten gegeben, einzelne Chöre durch Soli ersetzt, andere in ihrer dramatischen Kürze abgeschwächt. Während bei Rinuccini das Volk unmittelbar um Befreiung vom Drachen bittet, schickt es mit schlesischer Umständlichkeit bei Opitz erst eine längere Anrede an Apollo voraus, in der alle Ämter, die der Gott bekleidet, alle Verdienste, die er sich erworben hat, aufgezählt werden. Der Anlage der Dichtung nach wird Schützens Musik der des Peri und Gagliano ähnlich gewesen sein: Chor-Oper. Die Komposition ist spurlos verloren gegangen. Dramatischen Geist muß sie besessen haben; davon hat Schütz in seinen Historien genügende Beweise gegeben, die schönsten in der Vision des Saul und in der Klage Davids um den Tod Absaloms. Die Form aber dürfen wir uns etwas schwerfällig denken, denn obwohl Schütz mit Prätorius der erste war, der in Deutschland die Monodie vertrat, blieb er dabei doch immer etwas in den Banden des Chorsatzes.

Die königliche Bibliothek in Dresden besitzt ein Ballet »Von Zusammenkunft und Wirkung der 7 Planeten«, das Schütz zugeschrieben wird. Es ist zwar erst im Jahre 1678 aufgeführt worden, aber es zeigt in einzelnen Bemerkungen, die die Besetzung bestimmen, z. B. die der Frauenpartien mit Kapellknaben, nach der Meinung genauer Kenner (Fürstenau) Schützens Handschrift. Auch die natürliche breite Melodik des Prologs sieht ihm sehr ähnlich. In der Hauptsache ist dieses Ballet Instrumentalkomposition, in jeden seiner sieben Akte sind Charakter-Tänze eingelegt, während deren sich Nebenfiguren, ein Arzt und ein Spitzbube, ein Kavalier und eine Kupplerin, pantomimisch unterhalten.

Das Stück ist ein Beleg für die französischen Neigungen in den deutschen Residenzen des 17. Jahrhunderts. Obwohl Dresden schon seit 1662 sich für die Italiener erklärt, italienische Sänger und Komponisten in Dienst hatte, werden immer wieder Ballets eingeschoben. Aber auch deutsche Opern kommen noch vor; allerdings wieder nur Übersetzungen italienischer Originale. So wird bis 1679 noch mehrmals die »Dafne« aufgeführt, jetzt aber nicht mehr mit Schützens Musik, sondern von Bontempi und Peranda komponiert in einem Stil, der von Monteverdi und Cavalli weit ab und für die älteste deutsche Opernmusik bis zum Eingreifen Steffani's typisch ist. Wenn Arteaga die italienische Oper in der Florentiner Periode als Madrigalenoper bezeichnet, so trifft das nur für die römische Schule zu; mit ganz anderem Recht darf man die deutsche Oper im Anfangs-Abschnitt Liedoper nennen. Denn auf Lied- oder Liedelgesang läuft so ziemlich die ganze Kunst hinaus. Wie

bei den Franzosen Couplets, Orchestertänze und Chöre, so bilden bei uns die begleiteten und ungemein beliebten Sololieder den musikalischen Grundstock. Der Dichter dieser »Dafne«, der nach einem venetianischen Original (Aureli?) gearbeitet haben muß, hat die Zahl der Personen auf 25 gebracht. Der halbe Olymp ist herbeigezogen, Volksfiguren sind reichlich dreingemischt: ein Sackpfeifer, des Sackpfeifers Liebste, zwei tolle Bauern, eine Bäuerin, ein Jäger, der die Dafne liebt, also mit Apollo konkurriert. Der erste Akt beginnt mit einer Götterscene, erst in der zweiten erscheinen die Hirten. In der dritten tritt der Jäger auf und singt Lieder, in der vierten kommen die Bauern, der eine Urban mit einer Mistgabel, Brose mit einem Dreschflegel, Gretha die Bäuerin mit einer Stange, sie wollen den Drachen todtschlagen. Ehe in der sechsten Scene Apollo den Kampf durchführt, ist noch der Sackpfeifer wieder mit Liedern eingeschoben. So schlingen sich durch alle die dramatisch notwendigen Scenen ganz nach venetianischem Muster vergnügliche Possen. Deutsch sind die Unflätigkeit in der Unterhaltung des Bauers mit seiner Tochter, deutsch einige Anklänge ans Kirchenlied. Ovid, der den Prolog vorträgt, steht neben der Gruft, der er eben entstiegen, und singt: »Ich bin jetzt Staub und Asche«. Für alle Personen, nicht bloß für das untere Volk, schlägt die Musik Liedweisen an, für den Sackpfeifer sind es lustige, temperamentvolle Tanzmelodien.

Gleichzeitig mit der Torgauer »Dafne« wird in **Prag** im Jahre 1627 eine »Pastoralkomödie« aufgeführt. Nähere Angabe über die Nationalität dieses ersten Prager Musikdramas und für den weiteren Fortgang fehlen. 1680 herrscht in Prag die italienische Oper.

Wien beginnt 1631 mit Opern-Aufführungen und sofort mit italienischen Kräften. Bald, kaum hat die venetianische Oper sich bemerklich gemacht, sichert sich der Kaiserliche Hof die ersten Meister aus dieser Schule: Cavalli, Cesti, den älteren Ziani. Daß man aber auch hier auf eine deutsche Oper hoffte, ergiebt sich schon aus der Thatsache, daß die deutschen Übersetzungen, die man bei den Aufführungen verteilte, das Metrum der italienischen Originale beibehielten. Freilich sind sie oft genug sinnlos. In Draghi's »*Monarchia latina trionfante*« z. B. ist die Arie:

Campagne fertili	wiedergegeben mit:	Der Felder Trächtigkeit
Fiamme distruggano		Zehre der Flamme Brand
A terra cadano		Schönheit und Pracht deß Land
Pompe e Beltà		Ward nicht errett!

Nicht einmal den Titeln und Gattungs-Bezeichnungen waren die Hofpoeten gewachsen. *Festa musicale* oder *Dramma in musica* finden wir überall übersetzt mit »gesungner vorgestellt«; ein Dresdner Dichter überträgt 1667 beim »*Teseo*« des Moniglia die Bezeichnung *Festa teatrale* mit »Theatrumsfroh«.

Bei solchen Erfahrungen mußten die ferneren Versuche mit deutschen Übersetzungen eingestellt, die Gedanken an nationale Oper aufgegeben werden. In Wien fällt diese Wendung gegen das Jahr 1650.

Einen besseren Verlauf nahm es eine Zeit lang im Norden Deutschlands. Hier treten Braunschweig, Weißenfels, Hannover, Hamburg, Leipzig der Reihe nach für eine deutsche Oper ein, stehen teilweise miteinander in Fühlung und Verbindung, setzen das Werk fort, das Heinrich Schütz in Torgau begonnen hatte. Mittelbar und unmittelbar zeigt sich seine Mitarbeit in Rat und Förderung. In Braunschweig-Wolfenbüttel war Schütz Kapellmeister »von Haus aus«, Weißenfels war seine zweite Heimat, Hamburg war ihm durch Schüler lieb und vertraut geworden.

1639 beginnen die **Braunschweiger** Aufführungen in der Form von Festvorstellungen am Hofe und kommen allmählich so gut in Gang, daß 1690 ein öffentliches Opernhaus errichtet wird, das Barthold Feind in seinen deutschen Gedichten das vollkommenste aller norddeutschen Operntheater nennt. Es war wie das Hamburger nach venetianischem Muster eingerichtet und verwaltet, faßte 2500 Personen im Parterre und 5 Rängen und stand jedem offen, der anständig gekleidet war und ein Eintrittsgeld von 10 Silbergroschen und dazu die Platzgebühr bezahlte. Sie schwankte zwischen 5 Silbergroschen für einen Parterresitz, bis zu 5 Thalern für eine erste Rangloge. In der Messe fanden 20 Vorstellungen statt, bei denen der Herzog Ulrich, der den ganzen Plan entworfen hatte, auf 8000 ℛ Einnahmen, 3700 ℛ Ausgaben, also auf einen Reingewinn von 4300 ℛ rechnete. Den Stamm der Mitwirkenden lieferte die Herzogliche Kapelle, als Hilfskräfte kamen Sängerinnen aus Weißenfels, Helmstedter Studenten, der Zellerfelder Organist mit Chorknaben und Bergleute vom Harz. Der Betrieb im Großen änderte aber den Charakter der Braunschweiger Oper. So lange es sich um Hoffeste gehandelt hatte, waren die Opern deutsch: Originale oder Nachbildungen. Der Herzog Ulrich selbst hatte eine Reihe geistlicher Singspiele gedichtet: »Amelinde«, »Jakobs Heirat«, »David«, »Jonathan«, Hauptkomponist war der von Schütz empfohlene Kapellmeister Löwe, ein aus der Geschichte des deutschen Liedes bekannter Thüringer, der aus Wien kam. Ein Festspiel aus dem Jahre 1652, »Glückwünschende Freudendarstellung«, ist von der Prinzeß Elisabeth komponiert, das einzige aus der früheren Periode, dessen Musik sich in Wolfenbüttel noch vorfindet. Als nun aber regelmäßige Vorstellungen gegeben werden, da strengen sich Bressand, der Hofdichter, und Cusser, der Kapellmeister, vergebens an, den Bedarf mit eigenen Werken zu decken. In erster Linie wendet man sich zur Aushilfe an deutsche Kräfte: Erlebach, Phil. Krieger, Bronner, Keiser treten auf. Aber das reicht nicht. Es müssen Lullysche Opern und venetianische übersetzt und eingerichtet werden, und das

Ende sind Italiener in braunschweigischen Diensten: Parisetti als Dichter, Alveri, Fredrizzi als Komponisten. Mit dem neuen Kapellmeister Schürmann erhebt sich das deutsche Element noch einmal: es beginnt eine zweite Glanzzeit der Braunschweiger Oper. Wie früher Keiser, so machen jetzt Hasse und Graun hier ihre erste Schule durch; man bevorzugt unter den italienischen Werken die von Deutschen komponierten, Händel'sche Opern erscheinen häufig. Aber die Italiener nehmen allmählich wieder einen immer breiteren Platz ein: Cavalli, Scarlatti, Pollarolo, Bononcini, Lotti, Caldara bürgern sich ein.

Der Ausgang des Kampfes bleibt unentschieden. Im Jahre 1735 löst der neue Herzog Ferdinand Albrecht Oper und Kapelle auf.

Über die Weifsenfelser Oper sind wir in der Hauptsache auf die Mitteilungen von Marpurg und Gottsched beschränkt: trockne Aufzählung von Titeln, nur ganz ausnahmsweise Angabe von Dichter und Komponist. Opel hat sie (in der angeführtenArbeit) ein wenig vermehrt auf Grund einiger alten Textbücher, die sich in der Halle'schen Stadtbibliothek gefunden haben. Die vielgenannte Weißenfelser Oper war, wie erwähnt, eine Fortsetzung der Magdeburger. Der Herzog Administrator August hatte schon 1656 seine Residenz nach Weißenfels verlegt, aber die Oper einstweilen in Magdeburg gelassen. Erst von 1679 ab scheint er in Weißenfels die nötigen Kräfte für musikalisch dramatische Aufführungen gefunden zu haben, von der Mitte der achziger Jahre bis 1732 finden regelmäßige Vorstellungen statt, in guten Jahren drei bis vier neue Werke, im Durchschnitt eins. Die Texte sind in deutscher Sprache verfaßt, aber deutschen Inhalt haben unter 86 Stücken doch nur zwei: »Das entsetzte Wien« von 1683 und »Die thüringische Hertha« von 1684. An allen anderen zeigen die bloßen Titel die italienische oder französische Abkunft: es sind mythologische Dramen oder Ballets. Von einzelnen kann man die bestimmte venetianische oder Pariser Quelle angeben, etliche wenige sind aus Dresden, Braunschweig, Hamburg bezogen. Dichterisch hat demnach Weißenfels zur Entwickelung einer eigenen deutschen Oper nichts beigetragen. Musikalisch ruhte die Arbeit in Magdeburg auf dem Liederkomponisten Philipp Stolle, in Weißenfels auf Philipp Krieger aus Nürnberg, von 1716 ab auf August Kobel (Kobelius). Krieger's Arbeiten, soweit sie erhalten sind, zeigen uns, wie schwer es den deutschen Musikern wurde, sich in die Monodie zu finden. Er versucht es mit einem durch Koloraturen modernisierten Motettenstil für den Aufbau der Form, im Ausdruck etwas eintönig und allzusehr zum Munteren geneigt, ganz wie sein Zittauer Bruder, der Liederkomponist Joh. Krieger.

Da aber die Weißenfelser nur für den Bedarf des Hofes zu arbeiten hatten und nicht gedrängt wurden, konnten sie ruhig bei den deutschen

Zielen ausharren und wurden eine moralische Stütze für die nationalen Bestrebungen. Keiser stammt aus Teuchern, aus Weißenfelser Gebiet, Schieferdecker in Lübeck, der Hamburger Förtsch wurden hier gebildet, einige von den wenigen dramatischen Versuchen Bach's sind auf seine Stellung als Weißenfelsischer »Kapellmeister von Haus aus« zurückzuführen. Auch Händel hat als Knabe seine ersten großen Eindrücke von Musik in Weißenfels empfangen. Die Weißenfelser Oper hat andern sächsischen Höfen ein Beispiel gegeben. Unter ihnen interessiert der Zeitzer durch die Beteiligung des älteren Fasch. Der Altenburger tritt am meisten durch Selbständigkeit hervor. Hier und in Eisenberg sind in der Zeit von 1671 bis 1728 allerdings nur 12 Opern entstanden, aber bis auf einen Orpheus, einen Hercules, eine Irene und einen Adonis sind sie ganz unabhängig von fremden Mustern. Eine hat einen vaterländischen Stoff: »Das glücklich aufgegangne Anhalt'sche Bären-Gestirn«, eine Hochzeitoper von 1697. Die andern schlagen ins komische Fach: »Der Ursprung des bürgerlichen Glückes«, »Der Ursprung des Zanks«, »Die drei Hauptbeherrscher menschlicher Begierden: Reichtum, Ehre, Weisheit«, »Die ungleich geratne Kinderzucht«. Das war also Oper in vollständigem Anschluß an die alte Schulkomödie ungefähr wie in Italien der »Eumelio« des Agazzari (1606). Aufgeführt wurden die Stücke beim Gregoriusfest und anderen herkömmlichen Musikterminen und zwar durch die Schüler des Liceums. Der Rektor Dr. Wenzel war der Dichter, gelegentlich lieferte er auch selbst die Musik. Die Hauptkomponisten waren die einheimischen Kapellmeister Großer und Stölzel.

An Altenburg schließt **Meiningen** an, das unter der Regierung Herzog Heinrichs in den Jahren 1692—1704 neben Übersetzungen dramatische Cantaten mit lokal gefärbten Texten auf die Bühne bringt: »Die Römhild'sche Frühlingslust, die hochfürstlich Themarische Maienlust.« Komponist ist Römhild.

Hannover war durch Braunschweig zur Oper gekommen. Wichtig wurde es durch Agostino Steffani, der 1685 aus München hierher kam. Steffani, der schon durch seine Kammerduetten, zu den Größen des siebenzehnten Jahrhunderts gehört, ist, für Deutschland wenigstens, auch im Musikdrama eine geschichtliche Erscheinung. Steffani's Opern, unter denen »Il trionfo del Fato« und »Servio Tullo« am meisten hervorragen, führten die Braunschweiger und Hamburger zu einem höheren Stil, über das Schwanken zwischen schwerfälliger Motetten-Anlage und dürftigstem Lied hinweg. Trotz der italienischen Musik hielt aber Hannover zur deutschen Sache, durch vaterländische Stoffe wie Heinrich der Löwe. Ein prächtiges Opernhaus lenkte durch seine Maschinen-Wunder die Aufmerksamkeit der ganzen Musikwelt auf sich. Es hätte eine feste Stütze einer nationalen Oper werden können. Da zog sich Steffani

zurück, ging unter die Diplomaten. Im Jahre 1714 übersiedelte der Hof nach London. Damit trat es aus der Bewegung aus.

Ihren größten Aufschwung hat die deutsche Oper des 17. Jahrhunderts in **Hamburg** erreicht. Schon seit 1658 hatte man hier dann und wann eine italienische Oper versucht, denn die Kunde von der neuen italienischen Kunst war durch die großen Kaufherrn bald von Venedig hergetragen worden. Das Braunschweiger Institut reizte unmittelbar zur Konkurrenz. Musiker gab's in den norddeutschen Freistädten überall in Hülle und Fülle, der dreißigjährige Krieg hatte sie aus den kleinen Städten weggetrieben[1]). Auch an Dichtern fehlte es nicht, Rist und seine Schule waren durch ganz Deutschland berühmt. So war Hamburg seit den vierziger Jahren der Hauptsitz des neuen deutschen Liedes geworden, der Weg zu einer deutschen Oper schien damit angebahnt. Der reiche Ratsherr Gerhard Schott beschloß, den Gedanken ins Werk zu setzen, zog den Licentiaten Lütjens und den weit angesehenen Organisten Adam Reincken mit herzu und versicherte sich vor allem der Zustimmung der Hamburger Geistlichkeit. Das war ein Schritt der die deutschen Verhältnisse eigentümlich beleuchtet. Die Italiener thaten mit der Oper einen unverhohlenen Schlag gegen Kirche und Mittelalter, den Deutschen war das Musikdrama von dieser Seite einfach unverständlich. Das geistliche Ministerium hieß den Plan Schott's gut; auf dem Gänsemarkt an der Alsterseite, da wo heute Lessing's Denkmal steht, entstand ein eigenes Opernhaus, im Jahre 1678 wurde es mit einem geistlichen Singspiel »Der erschaffne, gefallne und aufgerichtete Mensch« eröffnet. Der Dichter war der kaiserlich gekrönte Poet Richter, der Komponist Johann Theile, ein Schüler von Schütz. In den nächsten Jahren folgen noch etliche biblische Opern: »Michal und David«, »Die maccabäische Mutter«, »Esther«, »Die Geburt Christi«; auch eine allegorische Oper »Charitine, die Göttlich Geliebte« schließt sich an. Es sind wertvolle Dichtungen, rein in der Sprache und in der Gesinnung, in der freien Erfindung, der Einstellung von Wirten, Hausknechten und anderen Volksfiguren realistisch, aber bis auf vereinzelte Ausnahmen, wie der gefräßige Jude in der »maccabäischen Mutter«, taktvoll. Sehr wohl könnte der Prediger Elmenhorst, wie angenommen wird, sie verfaßt haben. Hier bewegte sich die Phantasie der gebildeten Kreise, das sieht man, auf sicherem Boden, und es war ein Weg eingeschlagen, auf dem man zu einem ganz vorzüglichen deutschen Oratorium hätte kommen müssen. Ohne viel Suchen, in aller Einfalt war das Richtige getroffen. Leider aber begnügte man sich nicht damit. Die welterfahrenen und weitgereisten Schöngeister, der durch die ganze Musikwelt dringende

1) S. der lustige Cottola.

Ruf Cavalli'scher, Cesti'scher, Lully'scher Opern setzten auch in Hamburg eine Renaissance-Richtung durch. Namentlich der Komponist Strungk scheint dafür thätig gewesen zu sein, daß Stücke von Minato und Corneille übersetzt und nachgebildet wurden. Der Ratsherr und spätere Bürgermeister Lukas von Bostel fühlte auf diesem Feld einen Beruf und ward der Führer der Modernen. In seinem »Cara Mustapha, der glückliche Großvezier« ging er 1682 sogar über seine Vorbilder hinaus und nahm einen Stoff aus der jüngsten Vergangenheit. Die Rohheit der Sprache, die Plumpheit der frei nach Quinault eingestreuten Liebes-Scenen brachten aber die Hamburger Oper zum ersten Mal in ernste Lebensgefahr. Die Geistlichkeit erhob Einspruch, verdammte, der Prediger von St. Jakobi Magister Reiser an der Spitze, von der Kanzel herab das Musikdrama als ein Werk der Finsternis und konnte erst durch die Gutachten der juristischen und theologischen Fakultäten von Rostock und Wittenberg beschwichtigt werden, die etliche der von den Parteien eingereichten Stücke, nämlich die nach Quinault gearbeiteten Dichtungen von »Alceste« und »Theseus« wegen der heidnischen Götter und Buhlereien, Bostel's »Cara Mustapha« wegen Anstößigkeit *in puncto pii et honesti* verwarfen, sich aber grundsätzlich für die Singspiele aussprachen. Der Streit dauerte zwei Jahre und rief eine umfangreiche Litteratur von Flugschriften und Broschüren hervor, aus der Elmenhorst's *Dramatologia* von 1688, die das Schlußwort bildet, hervorzuheben ist. Elmenhorst betont den Nutzen der Opern für Fortbildung von Poesie und Musik, verwirft aber die Mythologie. Mit der letzten Ansicht war er in der Minderheit. Nach dem Zwischenfall mit dem »Cara Mustapha« ververschwindet nicht die Mythologie sondern die Bibel von der Hamburger Bühne. Es kommen noch eine heilige Eugenia und der Märtyrer Polyeuct. Das sind Legenden-Stücke, aus der *Azione sacra* der Italiener geliehen; von den einheimischen Dichtern liefert nur Postel noch einen »Cain und Abel«. Von 1690 ab herrscht auf lange Zeit die Mythologie im Bunde mit der profanen Historie. Mit den Dichtern hat die Hamburger Oper Unglück. Bressand, der von Braunschweig herzugezogen wird, ist der einzige, der eine Handlung geschmackvoll und den Forderungen der Musik entsprechend zu entwickeln versteht. Die anderen stehen tief, tief unter den niedrigsten Venetianern. Wir Deutsche haben für Philologie und Altertumswissenschaft ausgezeichnete Gelehrte gestellt, in Poesie und praktischer Bildung hat kein Kulturvolk das Renaissance-Examen so schlecht bestanden als Deutschland. Der Takt war in der langen Kriegszeit abhanden gekommen, in die vorhandene Gedankenwelt schob sich die Antike nur verwirrend ein, verschmolz nicht, setzte keine Ideen ab, sondern verführte nur zum Tändeln mit Namen und Anekdoten und zur Frivolität. Das Ärgste in diesem Mißbrauch alter Kultur ist

von den Hamburger Librettisten geleistet worden. Unter ihnen gab Christian Postel den Ton an. Als Dramen sind seine Stücke liederlich und widerlich, um die Handlung ist's ihm kaum ernst, seine Sprache würzt den Bombast der schlesischen Schule durch Zoten. Postel ist aber ein gewandter Reimer und sichert sich den Erfolg durch eine Menge Lieder-Einlagen, die die Lebensweisheit und die Tages-Interessen des gemeinen Mannes geschickt in Verse fassen. Der anspruchslose Kleinbürger nahm aus diesen Opern immer etwas für den Hausgebrauch mit heim, und sei es auch nur ein schlüpfriges Couplet. Stücke wie in »Venus und Adonis« das Lied des Schäfers Gelon:

Ein Mädchen und ein Orgelwerk,
Nachdem ichs mit Verstand bemerk,
Die gleichen sich in Vielen.
Denn Beide muß man mit Bedacht,
Wie schon von Alters hergebracht,
Befingern und bespielen.

oder aus der »Ariadne« das Lied der Scherenschleifer:

Der König schleifet seinen Rath,
Der Rath die armen Schreiber.
Und wenn man nichts zu schleifen hat,
So schleifet man die Weiber.

zeigen indeß, daß die Hamburger Oper die poetische Düngergrube der Stadt geworden war. Auch die Hauslieder Filidor des Dörferers und anderer Hamburger Lyriker sind kein Minnesang, aber selbst in den derbsten Leistungen von solchem Schmutz frei.

Noch schlimmer als Postel war Barthold Feind. Mit ihm beginnt in der Hamburger Oper die Herrschaft der lustigen Person, die bald unentbehrlich wird:

Und sind die Opern noch so schön,
Wenn Arleckino nicht
Sein Amt dabei verricht',
So können sie doch nicht bestehn.
Ein Thor muß seines Gleichen sehn,
Und sind die Opern noch so schön.

heißt's in Feind's eigenem Antiochus.

Es war nicht bloß die lustige Person, durch die Feind der Hamburger Oper schadete, sondern noch mehr that er das durch den unsittlichen, unmoralischen Geist in der Auffassung der Fabeln. Mit Feind schwindet aus den Handlungen der Ernst, die Hamburger Oper geht, ohne es zu wissen, auf Karrikatur und Parodie aus. Auch den furchtbarsten Geschicken sucht sie geistreich oder dumm einen Scherz, eine witzige Wendung abzugewinnen. Feind's »Lucretia« schließt mit den Versen

Hab Dank Lucretia Deiner Ehr,
Hinfort ersticht sich Keiner mehr.

In Durlach, wo diese Lucretia 1719 in Bearbeitung erscheint, ist dieser Schluß noch mundgerechter gemacht worden:

Diese starb für ihre Ehr',
Heut' ersticht sich keine mehr.

Was die Hamburger sich als Komik bieten ließen, sieht man aus Hunold's »Salomon« (1709). Da trifft die lustige Person des Stücks Hesad mit einem Schneidergesellen zusammen, beredet ihn, mit ihm die Kleider zu vertauschen und sich mit verbundenen Augen auf einen Ball führen zu lassen. Die nächste Scene aber zeigt das glühende Bild Molochs, Salomon soll eben ein Opfer bringen, und dieses Opfer wird der Schneidergesell. Dem Götzen in die Arme gelegt, schreit er von Brandwunden entsetzt: »Au weh! Wie heißt das Ding?« Hesad erwidert: »Sing nur, Herr Schneider, sing!« Der Oberpriester schließt den greulichen Vorgang mit:

Großer Moloch, sieh doch an,
Was die Andacht hat gethan.

Hunold aber hält in der Vorrede seines Stücks diesen widerlichen Einfall für ein Musterbeispiel des Komischen. Ulrich König, der nachmalige Dresdner Hofpoet, tritt mit höherer Gesinnung in die Reihe der Hamburger Operndichter, er ist aber zu matt und langweilig, um erziehen zu können.

Im Jahre 1701 wurde eine Oper aufgeführt »Störtebecker und Gödge Michaelis«, mit Musik von Keiser, den Text hatte ein Sänger namens Holter verfaßt. Der Störtebecker war ein Räuberhauptmann, der das Hamburger Land lange Zeit unsicher gemacht hatte und jüngst geköpft worden war. Den hatte man nun mit möglichster Naturtreue dramatisiert; das ganze Stück durch floß wirkliches Blut, Kälberblut aus Schweinsblasen, die die Sänger unter ihre Kleider gebunden hatten. Auch die Hinrichtung ward in dieser Weise vor den Augen der Zuschauer vollzogen. So weit war es mit der Rohheit gekommen. Das Stück machte beim gewöhnlichen Publikum großes Glück, verzog sich jedoch bald ohne Musik auf die kleinen Bühnen der Stadt. Die Oper behielt aber von ihm als ein häufig gebrauchtes Requisit die Schweinsblase. Enthauptungen auf der Bühne waren sehr beliebt, Klystiere wurden verabreicht, vertierte Menschen rannten brüllend umher, bald spielte das liebe Vieh, Kameele, Pferde, Esel, Affen selbst mit. Und doch knüpft an jenen »Störtebecker« eine gesunde Wendung in der Hamburger Oper an: Ungeklärt lebt schon in Postel's lustiger Person mehr als eine Nachahmung der Venetianer, noch deutlicher zeigt sich in den Liedern seiner anderen Personen, die die Moral und den Klatsch der Gasse in Reime bringen, das Bestreben, mit der Zeit und mit dem Volk Fühlung zu nehmen.

Der »Störtebecker« geht auf dieses Ziel im Großen los mit der ganzen Handlung und bedeutet so eine Absage an Renaissance und Antike, sucht sie durch zeitgemäße volkstümliche Dichtung zu ersetzen. Diese Richtung ist von den Hamburgern mit einigen Stücken weiter verfolgt worden. 1710 kommt eine Oper, die die Leipziger Messe zum Gegenstand, Studenten-Scenen zum Hauptinhalt hat, 1725 wird ein Stück »Hamburger Jahrmarkt« und ein anderes »Hamburger Schlachtzeit« aufgeführt. Es sind Bilder und Intermezzi aus dem Hamburger Leben, Figuren aus dem niederdeutschen Volk herausgegriffen. Dienstmädchen, Bergedorfer Gemüsefrauen, Marschbauern spielen die Hauptrolle. Es wird viel plattdeutsch gesprochen. Von dieser Seite hat die Hamburger Oper in neuerer Zeit einen Bewunderer in Theodor Gaedertz (Das niederdeutsche Drama) gefunden. Sie sind keine Meisterwerke, aber gelungene Anfänge zu einer Volksoper, zu einer komischen Oper. Sie gehören mit den biblischen Stücken der Elmenhorst'schen Periode zu den selbständigen, berechtigten und gesundesten Leistungen der Hamburger Oper. Leider kam es nicht mehr zu einer Ausgestaltung der neuen Gattung, das gebildete Hamburg, auch Mattheson darunter, verwarf sie. Man war im Wirrwarr nervös geworden und hatte den Maßstab für das der Oper Zuträgliche ganz verloren. Das deutsche Ideal kam dabei immer schlechter weg. Die Originalarbeiten traten mehr und mehr hinter Übersetzungen zurück, -- darunter sehr geschickte der Steffani'schen Opern durch Fideler. Bald macht sich Mischung verschiedener Sprachen immer breiter. Schon in Händel's »Almira« findet man italienische Arien eingelegt, bei anderen auch französische; ja Feind dichtet in seine deutschen Texte selbst italienische Episoden. Das Ende ist der Einzug der italienischen Oper in Hamburg. 1738 wird das schöne Haus auf dem Gänsemarkt auf den Abbruch verkauft.

Am meisten bleibt bei diesem Schicksal des Hamburger Unternehmens die Arbeit der Musiker zu bedauern. Denn sie hat sich in einem erfreulichen Crescendo entwickelt, das durch die Namen Theile, Strungk, Wolfg. Franck, Förtsch, Conradi, Cusser, Keiser gebildet wird. Als Gäste von auswärts traten in diese Reihe Bronner, Krieger, Händel, sehr oft besonders Steffani herein. Theile's und Strungk's Musik ist verloren. Das Bild der Hamburger Opernmusik der ersten Periode müssen wir uns in der Hauptsache aus den Franck'schen Werken suchen: »Vespasian«, »Aeneas«, »Diocletian«, »Cara Mustapha«, von denen die Mehrzahl der Arien gedruckt sind. Arien sind es der Form nach gar nicht, sondern Lieder, wie sie in der Rist'schen Schule geschrieben wurden, einzelne steif, die Mehrzahl aber talentvoll, eigen, namentlich gemütreich. Mit der Musik machten die Hamburger allem Anschein nach zunächst keine großen Ansprüche. Die Hauptsache war

die Ausstattung der Opern. Schott war selbst ein tüchtiger Mechaniker, verstand sich auf Maschinen und legte einer lebenswahren Scenerie einen bedeutenden poetischen Wert bei. Hierfür wandte er bedeutende Summen auf; einen Salomonischen Tempel mit Stiftshütte, der zunächst für eine einzige Oper bestimmt war, hat er sich einmal 15000 Rth. kosten lassen. Was wir bloß aus Textbuch und Partitur von dieser Seite der Hamburger Aufführungen erfahren, ist erstaunlich genug. Geflissentlich wird in der Luft mit Flug-Apparaten nicht bloß für einzelne Götter und Genien, sondern für ganze Züge von Najaden und Märchen-Personen gespielt, verschwenderisch mit Wassermassen auf der Bühne, mit laufenden Flüssen, mit Meeres-Prospekten und Schiffen gearbeitet. Maler und Ballettmeister Schott's waren ersten Ranges und ihre Leistungen wurden von den verwöhnten Parisern, wie dem Dichter Regnaud, der im Jahre 1680 die aus dem Französischen übersetzte »Alceste« in Hamburg sah, bewundert. Daran hielten die Hamburger durch alle Bankrutts und Wechsel ihrer Operndirektion fest. Als man 1727 zum letzten Mal mit einem Subskribenten-Verein — auf den Kopf 25 Rth. — eine Rettung und Hebung des Instituts versuchte, setzte man in der Austattung ein: eine Oper »Omphale« wurde als das erste Stück des neuen Regiments gewählt, weil sie an Dekorationen, Maschinerien und Tänzen besonders reich war, und für den Helm, den darin Gensericus trug, legte man 100 Thaler an. Das größte Sängerhonorar in dieser freigebigen Periode beträgt dagegen 1000 Rth., in der Schott'schen Zeit kam man mit dem Zehntel von dieser Summe aus. Der Komponist erhielt (nach Lindner) für seine Arbeit 50 Rth. Während in Italien und an den großen deutschen Residenzen, selbst in Braunschweig und Hannover längst das Kastraten-System herrschte, begnügte man sich in Hamburg, als die Oper ins Leben trat, mit reinen Natursängern. Die gebildetste Kraft, die Schott zur Verfügung stand, war der Buffotenor Magister Rauch, ein aus Würzburg entlaufener Jesuit. Neben ihm wirkten Schuster- und Schneidergesellen, in den Frauenpartien Blumenmädchen und andere Personen, die im öffentlichen Verkehr die Schüchternheit sich abgewöhnt hatten. Wohl auch falsettierten gelegentlich einmal Männer. Mattheson rühmt sich seiner Darstellung der Kleopatra, insbesondere des Geschicks, mit dem er deren Selbstentleibung vollzogen habe. Von der Gesangskunst hatten die Hamburger ersichtlich zunächst nur kleinstädtische Begriffe. Die Hauptsache war ihnen eine gute Stimme und blieb noch lange für Wahl und Gunst das Entscheidende. Als die Demoiselle Conradi, die Tochter eines Dresdner Barbiers, die man später mit der Faustina verglich, im Jahre 1700 angestellt wurde, kannte sie nach Mattheson's Bericht nicht einmal die Noten, und die Rollen mußten ihr jahrelang durch Vorsingen eingetrichtert werden. Später allerdings besaß die Hamburger Oper in den

Damen Schober, Rischmüller, Keiser, in dem Tenor Dreger und dem Bassisten Riemenschneider Virtuosen, die mit dem Namen oder den Leistungen über das Weichbild der Stadt hinausdrangen. Riemenschneider z. B. nach Dresden und London. Keiser durfte in seinen Opern Arien schreiben, die wie die der »Anagilda« in seiner *forza della virtu* das Äußerste an Koloratur-Schwierigkeiten und an Forderungen des Ausdrucks enthalten, was es in der Geschichte des Musikdramas überhaupt giebt.

Die Wendung über die bloße Liedermusik hinaus, die Annäherung an den italienischen Stil, datiert vom Jahre 1682, von dem »Diocletian«, der bedeutendsten Oper Wolfgang Franck's. Bald versucht man sich an den übersetzten Werken italienischer Meister, Cesti's und Pallavicini's zum Beispiel. Dann erscheint Sigismund Cusser, nimmt das Personal der Hamburger Oper in die Schule und führt die musikalischen Leistungen des Instituts auf die Höhe der Zeit. Von Cusser's eigenen Opern, die sehr beliebt waren, hat sich zu wenig erhalten — eine Reihe Arien aus seinem »Erindo« von 1696 in Schwerin. Als Dirigenten hat ihm Mattheson im »Vollkommenen Kapellmeister« ein Denkmal gesetzt. Besonders scheint er die Opern Steffani's geschätzt zu haben, die zwischen deutschem und italienischem Stil vorzüglich vermitteln, einfache Lieder und Sologesänge Cavalli'schen Schlags enthalten, in den begleiteten Recitativen und in der Aufstellung obligater Instrumente in der Arie Dinge versuchen, die sich bei keinem Deutschen dieser Zeit finden.

Auf Cusser aber folgte Reinhard Keiser, und mit ihm beginnt musikalisch die Glanzzeit der Hamburger Oper; seine Werke sind das Größte und Erfreulichste, was überhaupt die deutsche Oper im ersten Jahrhundert geleistet hat. In geordnete Verhältnisse gestellt, würde Keiser heute in der Geschichte in gleicher Reihe mit Männern wie Scarlatti, Rameau, Händel, Bach stehen. An unfertige Poeten, an ein Publikum von niedrigem Geschmack gewiesen, hat er sich nicht voll entwickeln können und ist in der Größe seiner Leistungen bis heute noch nicht zu seinem Recht gekommen. Chrysander, der ihn im ersten Band seiner Händel-Biographie ausführlicher behandelt, A. v. Dommer, der in seinem »Handbuch der Musikgeschichte« dieser Chrysander'schen Charakteristik folgt, erkennen Keiser's Talent an, bemängeln aber seine Bildung und seinen Charakter. Freilich war Keiser ein leichtes Blut, ein Weltmann im Sinne der galanten Zeit. So verfloß sein äußeres Leben wie ein Roman, er hat allen Glanz und alles Elend eines Künstlerlaufes durchgekostet, ist als Grandseigneur mit eigener Equipage und »Bedienten in Aurora-Livree« durch Hamburgs Straßen gefahren und hat sich vor Gläubigern flüchten und verstecken müssen, wie ein Zigeuner und fahrender Gesell. Seine öffentliche Wirksamkeit beginnt am Theater, schließt an der Kirche und verläuft

mit so viel Lücken und so viel Dunkel, daß in dem Gesamtbild bis vor kurzem die wichtigsten Daten, Geburt und Heimat fehlten. Erst seit 1890 haben wir eine vollständige Darstellung seines Lebens von Fr. Voigt[1]). Aber wenn der künstlerische Ertrag einer solchen Existenz in 120 Opern besteht, da handelt's sich doch um mehr als einen begabten Sausewind. Von diesen 120 sind noch 22 erhalten in der Königlichen Bibliothek zu Berlin; sie genügen zu einem Urteil, in dem der Tadel ganz hinter die Bewunderung tritt. Man kommt unwillkürlich mit Mattheson, von dem wir die ersten Nachrichten über Keiser haben, zusammen, wenn er, der für den Menschen sich hämische Bemerkungen nicht versagen kann, vom Künstler ausruft: *Il est le plus grand homme du monde.* Scheibe, der immer tadelt, stimmt ihm bei, auch Telemann; Hasse[2]) nennt ihn den größten Meister der Welt und glaubt, daß man seine Melodien zu allen Zeiten in die neuen Werke einmischen könnte, ohne daß es jemand merke. Noch Reichardt spricht mit Begeisterung von Keiser und Fétis berichtet über den tiefen Eindruck, den in seinen historischen Aufführungen Bruchstücke aus Keiser's Werken hervorgerufen haben. Bach, Hasse und Graun haben aus Keiser gelernt und geschöpft. Händel hat einige seiner schönsten Stücke von ihm entlehnt, z. B. die Gavotte im Josua »Wenn der Held nach Ruhme dürstet« aus der Arie »Amor macht mich zum Tyrannen« in »*La forza della virtu*« das schöne Arioso »Ach, es geht die Zeit« in Agrippina, das im »*Trionfo del Tempo*« und im »Messias« wiederkehrt, stammt aus Keiser's »Octavia«, aus der Arie des Seneca: »Ruhig sein, sich selbst gelassen«.

Keiser war ein ganz enormes Talent, die Ideen strömten ihm so zu, daß er, wenn die Feder angesetzt war, zu arbeiten kaum nötig hatte. Wie oft ist er mit einem Stück in der Partitur ziemlich fertig. Da streicht er es aus und setzt's noch einmal ganz anders, weil ihm eine bessere Auffassung des Textes einfällt oder weil er daran denkt, daß es für den Sänger, dem es bestimmt ist, zu schwierig war. In der »Octavia« setzt er einmal zu einer Arie mit 4 Fagotts an, die er sehr zu lieben scheint und überall, in Kopenhagen, in Stuttgart gerade wie in Hamburg in Menge aufbietet[3]). Er schreibt darüber *à quattro*, scheint's dann aber kaum gemerkt zu haben, daß die Fagott-Begleitung ein Quintett geworden ist. Mattheson hat es sehr betont, daß Keiser's Stärke in der Wiedergabe galanter, erotischer Scenen liege. In der That findet sich kein

1) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890. — H. Leichtentritt's Dissertation: »H. Keiser in seinen Opern« konnte für die vorliegende Arbeit noch nicht benutzt werden.

2) Bei Burney, *The present state of Music in Germany* 1779.

3) Er hatte unter anderem eine Suite für 8 Fagotts — eine Schnarrmusik nennt er's — komponiert.

zweiter Deutscher, der in dem Grad wie Keiser ein Vorläufer Mozart's genannt werden kann. Nur er hat Stücke, die dem Champagnerlied im »Don Juan«, den Cherubim-Arien im »Figaro« ähneln, schon im Anfang des 18. Jahrhunderts geschrieben; nur er hat, wenn auch nicht so elegisch, doch so süß und anmutig von der Liebe gesungen, wie Mozart. Aber man darf sich durch Mattheson nicht verleiten lassen, Keiser's Kraft auf dieses Gebiet beschränken zu wollen. Gerade von den galanten Arien Keiser's, die das Entzücken seiner Zeitgenossen bildeten, bleibt für heute nur ein Rest hübscher und reizender Motive — seine dauerhafteste dramatische Arbeit liegt in den leidenschaftlichen und tragischen Aufgaben, in Stücken wie die Wahnsinns-Scene des Nero in der »Octavia«, oder der Scene, wo die Kaiserin die Untreue des Gatten erfährt. Für solche Leistungen waren leider die Hamburger, die Textschreiber wie die Zuhörer, wenig gestimmt. Keiser kann scherzen, kann trösten und wüten — Alles gelingt ihm gleich mit derselben Sicherheit und Leichtigkeit. Und ebenso universell wie seine Begabung ist seine Bildung. Von den Franzosen hat er Ballett und Chor, die Kunst musikalischer Situationsmalerei und der Instrumentierung, von den Deutschen das Lied und die Neigung zu kunstvollen Begleitungen. Das Meiste verdankt er aber doch der italienischen Schule. Auf ihrem Boden steht er in der Auffassung des Musikdramas, sieht seine Hauptaufgabe in der naturwahren Schilderung bedeutender Seelenzustände. Den Italienern folgt er auch vorwiegend in der Form. Zwar treten bei ihm die großen Monologe hinter der Menge kleiner Solostücke zurück, aber auch in ihnen baut er am liebsten im Schema der dreiteiligen, der *da capo*-Arie. Leicht macht sich's Keiser häufig im Secco-Recitativ, da schwankt seine Aufmerksamkeit und sein Stil; nicht beachtet hat er die Anregungen, die Scarlatti, Lully, Campra für den Entwurf der Musik in größeren Bogen, für motivische Verbindung getrennter Scenen gegeben haben. Er hat der Oper keine neue Form und keinen neuen Geist gegeben, keine Keiser-sche Epoche begründet. Es ist aber zweifelhaft, ob man dafür seinen Charakter oder die Hamburger Verhältnisse verantwortlich zu machen hat. Jedenfalls geht seine Begabung über die eines Nachahmers weit hinaus. Es giebt keinen zweiten Komponisten, auch unter den Italienern nicht, dessen Werke so viel ganz neue und ganz eigene Einfälle im Stil enthalten. Sie betreffen die Form mit urwüchsigen Mischungen von Gesang und Recitation, mehr aber noch die Färbung, die Wahl der Mittel, den Reichtum und die Originalität seines Accompagnements. Der unbegleitete Gesang in der Oper, den in der Gegenwart wieder Wagner so wirkungsvoll verwendet hat, ist zuerst systematisch von Keiser eingeführt worden, auch die Meyerbeer'sche Idee, ohne Accorde mit einem einzigen figurierenden und konzertierenden Orchester-Instrument begleiten zu lassen, geht auf Keiser zurück. Wo er voll begleitet, hat er die un-

gewöhnlichsten Kombinationen und verwendet namentlich die Bläser so eigen und so fein, daß manche Scenen Keiser'scher Opern durch den Klang allein im Gedächtnis haften. Die drei größten Koloristen des 17. und 18. Jahrhunderts heißen Monteverdi, Keiser, Rameau. Auch von dieser Seite her hat er Händel und Bach als Muster gedient. Ein Bach'sches Hauptbeispiel für Keiser'sches Kolorit ist die Sopran-Arie »Es zittern etc« in der Kantate »Herr, gehe nicht ins Gericht«, Händel folgt ihm mit den vielgeteilten Violinchören der »Esther«. In »Acis und Galathea« ist das hohe Accompagement (Flöten und Violinen) der Arie »Fort du süße Sängerschaar« — einer Arie der »Octavia« (II/6 »Webet nicht zu laut«) nachgebildet.

Von den erhaltenen Opern Keiser's sind die fürs Studium wichtigsten, als die reichsten, »Octavia« und »Krösus«, als eine der frischsten ist »*La forza della virtu*« zu empfehlen, »Pomona« interessiert als deutscher Ahne der durch die italienischen Veristen wieder in Aufnahme gekommenen Einakter. Gedruckt wurden zu Keiser's Lebzeiten die Arien aus seinem *L'inganno fidele*. In Neudruck hat Eitner Keiser's »Jodelet«[1]) vorgelegt, eine schlechte Wahl, weil diese Oper nicht Keiser's Wesen und Können, sondern den Verfall der Hamburger Oper wiederspiegelt. Keiser hat's hier mit der Musik so gemacht, wie Feind mit der Poesie, er nimmt nichts mehr ernst, sondern geht aufs Travestieren aus.

Unter den Komponisten, die neben Keiser wirkten, ist Mattheson der bekannteste. Seine Opern sind aber viel geringer als seine Kirchenmusiken, gelungen nur in den Gassenhauern und Couplets. Musikgeschichtlich interessieren sie am meisten durch die Zumutungen an die Chorsoprane, für die das dreigestrichene $\overline{\overline{\overline{c}}}$ unter die gewöhnlichen Töne gehört.

Nach Keiser ist der bedeutendste Telemann. Seine Stärke liegt in den komischen Scenen, bei den pathetischen in Trennungs- und Abschiedsarien. Seine Liebes-Scenen und erotischen Einlagen, zu denen die Verlegenheit der Hamburger Dichter dem Ende zu immer eifriger greift, sind matt und ermangeln aller der Leichtigkeit, durch die Keiser über solche Aufgaben hinwegkam. In der Form Telemann's zeigt sich der französische Einfluß mit reicheren Chören. Telemann war neben Keiser der einzige, dessen Opern über Hamburg hinauskamen. Sein »Galan in der Kiste« — im Text eine Nachbildung von Ayrer's »Mönch im Käßkorb« ist in Berlin und Dresden als »Komödie von der singenden Kiste« aufgeführt worden.

Nach 1678, dem Eröffnungsjahr des Hamburger Institutes, ist in

1) Herausgegeben von Friedrich Zelle als 18. Band der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892).

Norddeutschland nur noch ein Versuch zu einer deutschen Oper gemacht worden, in **Leipzig**. Zum ersten Male wurde in Leipzig 1685 eine Oper aufgeführt: »Das bezwungene Ofen«, möglicherweise ein Weißenfelser Stück. 1689 ließ nun der ebenfalls dem Schütz'schen Kreise angehörende Strungk, der von Hamburg schließlich nach Dresden gekommen war, auf dem Brühl ein eigenes Opernhaus erbauen. Darin ist von 1693 bis 1720 an den Oster- und Michaelis-Messen ununterbrochen gespielt worden, zuweilen 6 Stücke im Jahr. Abweichend von Braunschweig und Hamburg hat die Leipziger Oper von 1689 ab weder biblische noch vaterländische Stoffe verwendet, das gelehrte Element nimmt von Anfang an die Führung zu Gunsten von Mythologie und Renaissance. Die erste Oper, mit der das Strungk'sche Haus eröffnet wurde, ist eine »Alceste«, das letzte Stück im Jahre 1720 eine »Berenice«. Und wie für diese beiden, so sind für die Mehrzahl der in Leipzig aufgeführten Opern die Texte aus der venetianischen Schule entnommen und übertragen worden. Gelegentlich benutzte man Übersetzungen oder deutsche Originalstücke aus Braunschweig, Weißenfels, Hamburg; wahrscheinlich auch gleich mit der Musik. Die »Ariadne« von 1712 wird so die Cusser-sche gewesen sein, der »Narcissus« von 1701 der »Echo und Narcissus« von Bressand und Bronner, »die Schäferin Cloris« Krieger's »getreue Cloris«, die »Athanagilda« aus demselben Jahre Keiser's »*forza della virtu*«. Von bedeutenden italienischen Komponisten lernten die Leipziger den Pallavicino (1693 *Nero*) und den A. Scarlatti (*Pirro e Demetrio* 1696) kennen.

Die Bedeutung der Leipziger Oper liegt darin, daß sie eine Zeit lang als Pflanzschule einheimischer Talente diente. Im ersten Augenblick scheint man sogar darauf gehofft zu haben, daß die berufsmäßigen Vertreter des Humanismus die Oper zur eignen Sache machen würden. Die erwähnte und später öfters wiederholte Eröffnungsoper »Alceste« war von dem Konrektor der Thomas-Schule Paul Thiemich gedichtet, an der Ausführung der von Strungk komponierten Musik beteiligten sich im Orchester und auf der Bühne viele Studenten, die Hauptrolle aber sang Thiemich's Frau. Frau und Herr Thiemich und Gesinnungsgenossen scheinen allerdings vor der Kleinstädterei bald zurückgewichen zu sein [1]), aber die Studenten blieben und waren jahrzehntelang als Instrumentisten, Sänger, Dichter und Komponisten Stützen des Institutes. Die meisten kamen aus dem Thomanerchor. Joh. Kuhnau, der Vorgänger Seb. Bach's, hat sich in einer (von Spitta mitgeteilten) Eingabe an den Rat vom 17. März 1709 über den Schaden beschwert, die die Oper der Kirchenmusik zufüge. Da war ein guter Sopranist Pechuel und ein Bassist Petzold durch Opern-Unternehmer verlockt, nach auswärts entlaufen. Zur Messe

1) Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig 1818.

aber kamen sie nach Leipzig zurück, sangen auf der Oper und erschienen den ehemaligen Mitschülern als beneidenswerte und verführerische Größen.

»Die andren aber,« — fährt Kuhnau fort, — »welche mit Frieden dimittirt werden, nachdem man ihnen zwar viel durch die Finger sehen müssen, machen es nicht viel besser. Denn anstatt daß sie zur Dankbarkeit vor die große auf sie gewandte Mühe dem *Choro Musico* fernere Dienste leisten sollten, so gerathen sie gleichfalls bald unter die Operisten. Und wie es freilich lustiger zugehet, wo man *Operam* spielt, in öffentlichen Caffehäusern auch zu der Zeit, da die Musik verboten ist und des Nachts auf den Gassen oder sonst immer in fröhlichen *Compagni*en musiciret, als wo dergleichen nicht geschehen kann. Also leisten sie auch folgentlich lieber einander (u.) ihres Gleichen in der Neuen Kirche Gesellschaft, als daß sie unter denen Stadtpfeifern und Schülern stehen und deme .... *Choro Musico* beiwohnen sollten.«

Es blieb aber dabei, daß die alten Thomaner als Studenten für den Thomanerchor nicht mehr zu haben waren. Sie sammelten sich in einem neuen studentischen *collegium musicum*, das Telemann gegründet hatte. Daß der Rat und die maßgebenden Kreise den hier vertretenen Bestrebungen sehr hold waren, ergiebt sich daraus, daß Telemann zum Organisten und Musikdirektor der Neuen Kirche ernannt wurde. Hierher folgten ihm seine Studenten, und die Kirchenmusik der Neuen Kirche trat unter ihm und auch Melchior Hofmann, der als Student einer der gefeiertsten Opernkomponisten war, und unter den weiteren Nachfolgern zu der der Thomaner in einen Gegensatz. Die öffentliche Meinung stand auf ihrer Seite; hier war Opernluft und neue Zeit. Erst Bach brach der Gefahr durch geschickte Politik die Spitze ab; bei einer unerwarteten Vakanz brachte er die Direktion des ehemaligen Telemann'schen *Collegium musicum* an sich. In dieser Stellung hat er seine letzten Orchestersuiten und seine größten weltlichen Chorkantaten, die den bezeichnenden Titel *Dramma in musica* führen, geschrieben. Eine wirkliche Versöhnung der Parteien gelang ihm indessen nicht. Das italienische Fahrwasser, in dem die Leipziger Operisten trotz der deutschen Texte segelten, war Bach nicht vertraut. Schon zu Lebzeiten Bach's bestimmte ihm der Rat in Gottlob Harrer einen Nachfolger, der den italienischen Stil, wenn auch nur in der allerflachsten und trivialsten Weise, vertrat. So verlief also die deutsche Oper in Leipzig ganz wider die ursprünglichen Absichten. 1727 wird das Strungk'sche Opernhaus abgebrochen, es folgt eine Lücke in der Geschichte der Oper in Leipzig, 1744 zieht eine italienische Truppe im Reithaus ein. Bedeutende geschichtliche Spuren hat aber die Leipziger Oper doch hinterlassen. Sie liegen einmal in dem Hiller'schen Singspiel vor, das in Leipzig schnell eine Heimat fand, zum andern ist, wie schon angedeutet wurde, aus der Reihe der ehemaligen Leipziger eine Anzahl von Komponisten hervorgegangen, die sich auswärts an der deutschen Oper hervorragend beteiligten. Keiser, Grunewald, Graupner, Te-

lemann in Hamburg, Stölzel in Altenburg, Boxberg in Ansbach sind Leipziger Studenten gewesen. Als Sänger sind Bendler in Wolfenbüttel, Petzhold in Hamburg, als Instrumentisten Pisendel in Dresden und Johann Böhm in Darmstadt berühmt geworden.

Mit Leipzig war der letzte Posten im Schütz'schen Revier gefallen. Neben ihm kommen nur noch einige in Süddeutschland für eine deutsche Oper unternommene Versuche in Betracht. Ihr Hauptsitz ist **Nürnberg.**

Es ist nicht allgemein bekannt, daß das schöne Nürnberg, in dem noch heute die Steine von der Blüte und dem Glanz alter deutscher Kunst erzählen, auch musikalisch Jahrhunderte lang obenan gestanden hat. Für die Periode des unbegleiteten einstimmigen Gesanges hat Wagner mit seinen »Meistersingern von Nürnberg« wieder daran erinnert, für die Zeit des Chorliedes und der Jugend der Orchestersuite tritt seine Bedeutung aus dem noch erhaltenen Material hervor. Die ganz überwiegende Masse ist in Nürnberg gedruckt und verlegt, eine Anzahl der hervorragendsten deutschen Komponisten der älteren Zeit von Conrad Paumann bis zu Leo Haßler sind Nürnberger Kinder oder sie haben vorübergehend in der Stadt Hans Sachsens und Peter Vischer's gewirkt. Da kam der dreißigjährige Krieg und stürzte Nürnberg geistig so, daß es sich bis heute vom Falle noch nicht wieder erholt hat. In Musik und Theater ist es nie wieder über die Provinzstufe herausgekommen, auch das geschichtliche Interesse für die Leistungen der guten Zeiten ist zu spät, erst im Augenblick erwacht, wo Dokumente und Quellen vernichtet waren. Was insbesondere sich über die Oper in Nürnberg erfahren läßt, ist in einem Büchel von Hyssel zusammengetragen, das als »Geschichte der Oper in Nürnberg« im Jahre 1860 erschienen ist. Nürnberg hat sich das Musikdrama in den vierziger Jahren anzueignen gesucht und dabei das nationale Prinzip vertreten. Aus den Bürgerkreisen und aus den Kirchenchören nahm man die ausführenden Kräfte, Dichter und Komponisten waren ausschließlich Nürnberger. Die Aufführungen waren in der ersten Zeit Kunstfeste, an denen die ganze Stadt teil nahm, und sie fanden nur selten statt. Der Mehrzahl nach waren die aufgeführten Opern biblische Stoffe, Theaterstücke, wie man sie von Alters her aus den Aufführungen der Gewerke, aus den Schulkomödien, Moralitäten gewöhnt war. Noch strenger als in Braunschweig, Weißenfels, Hamburg, Leipzig, als im Schütz'schen Gebiete, hielt man sich von Griechen und Römern fern: die Nürnberger ignorieren die Renaissance noch vollständiger als die Altenburger. Das einzige, was sie von der neuen Kunst interessiert, was sie nachzubilden suchen, ist die musikalische Vertonung des ganzen Gedichtes, die Musik als Mittel einer feierlicheren Wirkung, als Verklärung von Poesie und Drama. Die Nürnberger Opern setzen (nach Hyssel) im Jahre 1643 mit einem Stück ein, dessen Inhalt die

Verherrlichung der Musik selbst bildet. Es heißt »Entwurf des Anfangs-, Fortgangs und der Veränderung, des Brauchs und Mißbrauchs der edlen Musica«. Das muß eine Art historischen Konzertes, ein Cyklus dramatisierter Bilder aus der Musikgeschichte gewesen sein. Es beginnt von der Erschaffung der Welt mit dem Gesang der heiligen Engel, die Gott loben, führt dann in 22 Teilen vom Himmel zur Erde und in die Hölle, wo durch Vokalmusik und Kontrapunkt das Zetergeschrei der Verdammten wiedergegeben wird, und schließt mit einem Hymnus, der mit allen Instrumenten musiziert wird. Zuletzt — sagt die alte Beschreibung — »blasen die Trompeten dreimal auf und die Heerpauken schlagen drein«. Im Jahre 1668 müssen die Opern-Vorstellungen häufiger geworden sein. Bis dahin hatte man nur am Tage Theater gespielt, von jetzt ab ist ein Nachtkomödienhaus da, in dem Aufführungen bei Lampenbeleuchtung veranstaltet werden. Der Volksmund aber nennt es Opernhaus. Und in dieses Opernhaus scheint allerdings die Renaissance eingedrungen zu sein. Hyssel nennt einen »Arminius« als Eröffnungsstück, unter anderm muß da aber auch ein »Theseus« aufgeführt worden sein. Denn aus diesem Theseus hat der Komponist, der Nürnberger Organist Joh. Löhner, bekannt durch seine Arien und seine Tafelmusik, im Jahre 1688 44 Arien drucken lassen (Exemplar Berlin K. B.), was Hyssel unbekannt geblieben ist. Aus Marpurg wissen wir ferner, daß 1687 der gerechte »Seleucus», aus dem Italienischen übersetzt mit Musik von Löhner, aufgeführt worden ist. Die biblische Richtung hat sich aber daneben immer behauptet, 1685 zeigt sie sich in dem «beneideten doch unverhinderten Eheglück Jakobs«, Fischer ist der Komponist, 1696 in einem Singspiel »Die Eroberung Jerichos«, 1698 in einem Stück »Die glücklich wiedererlangte Harmonie«. Es ist nicht ausgeschlossen, daß günstige Zufälle und Bibliotheks-Forschungen die Mitteilungen Hyssel's doch noch weiter vervollständigen. Aus der Anfangszeit der Nürnberger Oper haben wir mittlerweile einen »Seelewig« von 1644 kennen gelernt, und zwar wissen wir von ihm nicht bloß den Titel, sondern er ist in Text und Musik erhalten[1]). Der Dichter ist Harsdörfer, der Komponist der durch Chorwerke und Suiten bekannte Gottlieb Staden. Der »Seelewig« gehört zu den Moralitäten, zu den vielen christlichen Variationen über das alte Motiv vom »Herkules am Scheideweg«. Die Komposition zeigt uns, daß die Nürnberger auch musikalisch originell sein wollten und sich um Italienisch nicht gekümmert hatten. Sie wußten noch nichts vom Recitativ: alle Erzählungen und Gespräche sind in einem taktmäßigen melodischen Liederstil gesetzt, ähnlich wie die Florentiner die kleinen Prologe ihrer Opern komponierten. Auf den Charakter des Textes nehmen die Erfindungen des Komponisten

1) Germanisches Museum; reichliche Auszüge bei Reißmann.

wenig Rücksicht, sein Werk hat rührende Züge, aber in der Hauptsache ist es zurückgebliebene Biedermannsmusik.

Förtsch und Krieger, vielleicht auch Franck kamen von Nürnberg, die Nürnberger Oper hat aber auch nach süddeutschen Städten Absenker geliefert. Die Verbindung mit Ansbach (oder Onolzbach) stellt Löhner her; in den neunziger Jahren vertritt Boxberg, den wir von Leipzig her kennen, zuletzt das deutsche Element, aber schon von Pistocchi und anderen Italienern umgeben. Noch früher als Ansbach, schon 1662, hatte die andere brandenburgische Nebenlinie, die Kulmbacher in ihrer neuen Residenz Bayreuth mit deutscher Oper eingesetzt. Sie hält bis 1726 daran fest, obwohl zwischendurch italienische Werke von Pistocchi, Conti, Pollarolo neben solche von Stölzel gesetzt werden. 1708 schreibt Zeno für Bayreuth seinen »*Narcisso*«. 1747 stellt der prachtliebende Markgraf Friedrich ein neues prächtiges Opernhaus, noch heute eins der größten Theatergebäude in Deutschland, in den Dienst einer italienischen Truppe.

Die Nürnberger selbst scheinen noch im Anfang des 18. Jahrhunderts an einer deutschen Oper festgehalten zu haben. Wie wir aus einem Briefe R. Keiser's wissen, standen sie mit diesem Hauptvertreter der deutschen Oper im Jahre 1720 in Verbindung[1]. Keiser hielt sich damals von 1717 ab drei Jahre lang in Süddeutschland auf, hauptsächlich in Ludwigsburg. Für den dort residierenden württembergischen Hof hat er eine kleine Oper »Der Luststreit« komponiert, deren Text sich noch erhalten hat. Indessen gelang es ihm nicht, Stuttgart für die deutsche Oper, die hier vorher Cusser vertreten hatte, zu retten.

Die letzte süddeutsche Stütze der deutschen Interessen war **Durlach**, die Residenz des Markgrafen von Baden, die spätestens 1684 eingesetzt zu haben scheint[2]. Auch hier wurden Keiser's Opern aufgeführt, und Keiser selbst hatte gehofft, als die Hoffnungen in Stuttgart zerrannen, hier eine Zuflucht zu finden. Von einheimischen Durlacher Komponisten ist Schweigelsperger bekannt, von seinen Arbeiten eine Lucretia. Auch Durlach ging verloren.

Vom Jahre 1720 ab ist es mit der deutschen Oper zu Ende: überall herrschen die Italiener. Obenan stehen mit ihren Leistungen Wien und Dresden. Wien hatte die stärkste Kapelle, sicherte sich jederzeit die berühmtesten Kompositionen, wenn es die Komponisten nicht selbst haben konnte; alle Größen auch der neapolitanischen Schule. Scarlatti, Hasse, Perez, Traetta, Jomelli haben für Wien eigene Opern komponiert, die ersten Virtuosen der italienischen Bühne von Pompeo Sabbatini bis auf Guadagni haben in Wiener Diensten

1) Sittard I, 108.

2) Vgl. F. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe, 1898, S. 277.

gestanden. Mitten in der schwersten Kriegsnot hatten die Kaiser Zeit für ihre Oper, komponierten selbst mit, Hof und Adel lebten im Musikdrama. Dresden hat das Glück gehabt, einige der ersten italienischen Meister zu Kapellmeistern zu gewinnen: Pallavicini, Lotti, Hasse wirkten dort nacheinander. München hat mehr Wert darauf gelegt, mit eigenen italienischen Kräften als mit den besten vorhandenen zu arbeiten. Dagegen glänzt Stuttgart, wo unter Carl Eugen die italienische Oper ständig wird, mit dem Besitz eines Jomelli. Am längsten hat Berlin gezögert, erst 1740 gestattet sich der preußische Hof den Luxus einer ständigen Oper, dann aber auch sofort einer italienischen.

Volksfreunde und Patrioten haben diesen Gang der Dinge immer wieder beklagt und die großen Ausgaben, die die deutschen Fürsten des 17. und 18. Jahrhunderts für eine fremde und vielfach zweifelhafte Kunst machten, auf Verschwendungssucht, auf eitle Nachahmung Ludwigs XIV zurückgeführt. Ludwig XIV muß da ausgeschaltet werden, denn die Mehrzahl der deutschen Opernversuche setzt früher ein als die Thätigkeit der französischen *Académie de musique.* Die Ausgaben waren allerdings oft riesengroß, unverhältnismäßig, unbesonnen, von einem unverantwortlichen Ehrgeiz diktiert. Wir hören aus Wien und Dresden von 100000 ℳ und von 400000 ℳ auf einen einzigen Opernabend gewendet, und auch der übliche Kostendurchschnitt, in Wien 10—20000 Gulden für eine Aufführung, dünkt uns noch hoch genug. Wir hören von Sängergehalten, die auch heute noch märchenhaft klingen. Aber alle diese Ausschreitungen dürfen niemanden darüber beirren, daß die Oper als ein notwendiger Kultur-Aufwand erschien, daß Opfer unvermeidlich waren, wenn Deutschland im Kunstverkehr, der im 17. Jahrhundert ohne Bahn und Telegraph einen regeren internationalen Charakter trug als in der Gegenwart, mit Schritt halten wollte. Wie uns der Humanismus die gelehrten Schulen und Universitäten gebracht hatte, so mußten wir uns auch mit der letzten That der Renaissance, der Reform des Theaters durch das Musikdrama abfinden. Da unsere einheimischen Dichter und Musiker hierbei versagten, so blieb nichts übrig als nach den Originalen zu greifen und die italienische Invasion zu dulden. Was man von der Oper erwartete, hat sie in Deutschland am allerwenigsten geleistet. Doch aber hat sie auch bei uns verhindert, daß das Theater ganz der Staatsaktion und der Rohheit verfiel. Nutzen zog aber von ihr trotz allem auch die deutsche Musik. Sie ward durch die Italiener geschmeidig, und von der Oper her verbreitete sich die Liebe und Lust zur Musik auf neuen Wegen und in neue Kreise. Die Entwickelung der deutschen Instrumentalmusik ging von der Oper aus, den Musikreichtum Böhmens, Österreichs, Süddeutschlands und damit unsere Wiener Klassiker verdanken wir der Opernliebe der österreichischen Kaiser.

Die Meſskataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung

von

Karl Albert Göhler.

(Zwickau.)

Einleitung.

Die musikalische Bücherbeschreibung erfüllt ihre Aufgabe, der Geschichtsforschung in übersichtlicher Weise vollständige Auskunft über Bücher zu geben, noch immer nicht nach Gebühr. Ich bin der Meinung, daß dieser Mangel von dem dauernden Zwiespalt herrührt in der Benutzung von Büchern und Nachrichten über Bücher, den beiden möglichen Grundlagen aller Bücherbeschreibung.

Nur die Arbeiten Brossard's, des Vaters der musikalischen Bücherbeschreibung, wurden allen Anforderungen ihrer Zeit gerecht. Leider blieben sie unbeachtet, weil ihr Verfasser nur einen äußerlich unscheinbaren Teil davon veröffentlichte. Er gab im Anschluß an seinen »Dictionnaire de musique«[1]) einen gar nicht umfangreichen »Catalogue des Auteurs qui ont écrit . . . de la Musique . . .« heraus, der dennoch das A und O aller musikalischen Bücherbeschreibung, teils durchgebildet, teils im Keime enthält. J.-F. Fétis[2]) und Michel Brenet[3]) haben mit nachdrücklichen Worten auf die grundlegende Bedeutung des kleinen Werkes aufmerksam gemacht. Aber, wie es scheint, ohne Erfolg. Der Catalogue ist kaum dem Namen nach bekannt. Es wird zur Förderung der geschichtlichen Einsicht dienen, wenn ich ihn hier im Auszuge wiedergebe. [Ich habe einige Anmerkungen in eckiger Klammer hinzugefügt, Sprünge sind durch drei Punkte bezeichnet.]

Préface zum Dictionnaire: Brossard legte ein Verzeichnis musikalischer Kunstausdrücke und ihrer Erklärungen an, sah sich dabei oft genötigt, in alten und neuen Schriften über Musik nachzuschlagen, und kam dadurch auf den Gedanken, einen »Catalogue de tous les Auteurs qui ont traité de la Musique« zu verfassen, der nun den letzten Teil seines Dictionnaire bildet.[4])

Dieser Catalogue ist überschrieben: »Catalogue des Auteurs qui ont

---

1) Sebastien de Brossard, Dictionnaire de Musique . . . Troisieme edition. A Amsterdam . . . 8⁰, 388 S. [Lpzg, St. Beckers Stiftung Nr. 237.]

2) J.-F. Fétis, Biographie universelle. Bruxelles 1837. Préface S. 12. Siehe auch Abschnitt Brossard.

3) Michel Brenet, Seb. de Brossard . . . D'après ses papiers inédits. Paris 1896. S. 37 ff. 4) In der 3. Auflage S. 353—388.

écrit en toutes sortes de Langues, de Temps, de Païs &c. soit de la Musique en general, soit en particulier... Soit d'une Maniere purement Historique, ou Physique, ou Theorique, ou Prattique &c. Soit enfin ex Professo; ou par la suite naturelle de leurs desseins, ou Matieres principales, ou par occasion &c.«

Préface. Seit mehr als 10 Jahren arbeite ich an einem Verzeichnis der Männer, die musikalische Schriften und Kompositionen herausgegeben haben und derer, die durch die Ausübung der Kunst bekannt geworden sind. Es soll ein »Catalogue historique et raisonné« werden, der angiebt: Namen, Zunamen, Leben, Jahrhundert, Ämter, Titel der Werke, Sprache derselben, Übersetzungen, Ausgaben, Druckort, Jahr, Format, die »Cabinets & Bibliothéques«, wo sie zu finden sind »soit manuscrits, soit imprimés et même (ce qui me paraît le plus difficile quoique le plus nécessaire et le plus important) les bons ou mauvais jugements que les critiques les plus judicieux en on fait, soit de vive voix, ou par écrit«.

Ich gestehe, daß meine Aufzeichnungen nicht genügen, um einen solchen Plan mit der gewünschten »exactitude« auszuführen. Denn einer kann nicht alle Länder und Bibliotheken durchlaufen und alle Bücher lesen, folglich auch nicht an allen Quellen schöpfen, die ihm diese Arbeit erleichtern könnten. Ich muß daher die Hilfe der Gelehrten, besonders der Bibliothekare erbitten. Zu diesem Zwecke veröffentliche ich hiermit ein Verzeichnis der bloßen Namen der Urheber, die mir bis jetzt bekannt geworden sind. Sie werden daraus leicht sehen, was ich von ihrer Liebenswürdigkeit erwünsche und erhoffe.

Ich teilte dieses Verzeichnis in 3 Teile:

I. Les noms des Auteurs que j'ai vûs, lûs et examinez moy-même.

II. Les noms de ceux ... qui sont aisés à trouver et que j'espère de lire avec temps.

III. Les noms de ceux que je n'ai point lûs, ni vûs et que je ne connais que par les yeux et sur la foi d'autrui.

Nähere Erklärungen am Anfange jedes Teiles.

Premiere Partie. Die Bücher dieser Abteilung habe ich selbst gelesen, wünsche also keine Auskunft darüber (c. 230 Auteurs). Sie sind alphabetisch in 5 Abteilungen nach den Sprachen geordnet. Die Buchstaben hinter vielen derselben bezeichnen die Fundorte. M. = Bibl. Mazarine... St. = Stratsbourg... Fehlt die Bezeichnung, so befindet sich das betreffende Buch in meinem Cabinet oder dem des Sieur Ballard oder einiger Freunde, die mir die Bücher jederzeit leihen werden. [Folgen die Titel der 5 Klassen, mit Anmerkungen, die von Brossard's Sorgfalt und Umsicht zeugen.]

Seconde Partie. Enthält gegen 100 »Auteurs«, die ich bis jetzt nicht habe lesen können. Doch da sie leicht zu beschaffen sind, wünsche ich nicht viel Auskunft über sie.

Ich hätte ihre Zahl sozusagen bis ins Unendliche vermehren können. So viel ist schon ex professo über Musik geschrieben worden. Beispiele:

1. »Dictionaires, Lexiques, Glossaires, Ethimologistes, Grammairiens.«

2. Über Musik schreiben gelegentlich oft und ausführlich die »Commentateurs, Scholiastes, Critiques, Faiseurs ou Compilateurs de Nottes sur les anciens auteurs, Ecrivains des Antiquitez, des Mœurs, des Usages &c des Hébreux, des Grecs, des Romains &c«.

3. »Les Traducteurs non seulement des anciens auteurs de la musique, mais mêmes des Poetes, Critiques, Scholiastes, Mathematiciens.«

4. Musik und Dichtkunst sind so eng verbunden, daß auch die »Auteurs qui traitent de l'art poëtique« herangezogen werden müssen.

5. Die Heilige Schrift. 6. Die Kirchenväter. 7. Die Schriften über kirchliche Gebräuche. 8. Die Philosophen und Physiker. 9. Die »Medicins et Anatomistes«. 10. Die Mathematiker. 11. Die »Encyclopédistes (toutes les sciences) et ceux qui ont traité de tous les Arts liberaux et mechaniques &c.«

12. Für Musikgeschichte: Die »Historiens, Chronologistes, ceux qui ont écrit de Inventionibus, des instruments, des différents degrez de perfection où ce bel Art est parvenu dans la succession des siecles«. Über musikalische Schriften, Kompositionen, ausübende Künstler geben Auskunft: »ces prodigieux Recueils d'Histoires, publiez de nos jours sous le titre de Lexicons, Dictionnaires, Bibliotheques etc. Historiques, Philologiques, Critiques etc. sans parler des Mythologies et autres Livres de la Theologie payenne . . .«.

Ich könnte diese Aufzählung weiter treiben. Das Gesagte genügt, um den Gelehrten den Gedanken nahe zu legen, daß sie in ihren Büchern mehr »traités touchant la Musique« besitzen, als sie bisher dachten, »et que cette matiere n'est pas si sterile, ny si dénuée de la belle et solide érudition, que peut-être ils l'ont cru jusques icy«. Ich nenne also nur 100 von den wichtigsten Vertretern der eben vorgeführten 12 Klassen. [Folgen dieselben.]

Troisième Partie. »Cette troisième Partie la plus nombreuse, la plus embarrassante, et cependant la plus considerable pour mon dessein, comprend au moins 600 noms d'Auteurs, qui ont écrit touchant la Musique, mais qui sont rares et difficiles, pour la plupart, à trouver, dont je ne sais que les Noms souvent même bien imparfaitement; que je n'ay jamais lus, ny vus, et que je ne connais enfin que par les yeux, et sur le rapport d'autruy.

Or comme c'est principalement pour augmenter, ou corriger, ou perfectionner cette 3^{me} Partie, que j'ai besoin du secours des Sçavants: Je croy que pour leur en faciliter les moyens, il est necessaire, avant que d'entrer dans le détail de tous ces noms, de marquer icy par quelles

voyes ils sont parvenu à ma connaissance, a fin d'épargner du moins, à ceux qui me voudront faire ce plaisir, la peine et le chagrin de passer inutilement par des chemins dêja battus.«

1. »La premiere source d'où j'ai puisé la plus grande partie de ces Noms, ce sont les Catalogues imprimez des Libraires. J'ay vû presque tous ceux de Stratsbourg, de Basle, d'Anvers, d'Italie, de France; mais pas un d'Espagne, ny d'Angleterre, ny des Pays du Nord. A l'égard des Catalogues de Francfort.« [Das sind die Meßkataloge.] »Les deux plus anciens que j'ay vûs, sont ceux des années 1578 et 1579.« [Folgt die Aufzählung der von ihm benutzten Meßkataloge.] Wenn jemand die mir fehlenden Kataloge besitzen sollte, so bitte ich um Mitteilung oder Auszüge der darin enthaltenen musikalischen Bücher, »desquels j'ai dessein aussi de donner bien-tôt un Catalogue de plus de 4. à 5. mille que j'ay dêja ramassez.«

2. »La 2de source, ce sont les Journaux de Paris & de Hollande ... J'ai vu aussi les excellents Journaux de Leipsic ...«

3. »La 3me source sont les Bibliothecaires, les Lexicons ou Dictionnaires historiques, critiques etc.« [Giebt an, welche er kennt.] Es giebt deren noch mehr, aber eine Menschenkraft kann sie nicht alle verwerten. »C'est principalement pour ces sortes de Livres que je demande du secours et de fideles extraits.«

»La 4me source sont ... les listes alphabetiques des noms d'Auteurs, que j'ai vûes à la tête ou à la fin de plusieurs livres.« [Nennt deren einige, hält jedoch ihre Angaben nicht für fehlerfrei, bittet um Berichtigung.]

»La 5me source sont quelques Auteurs, qui ont écrit ex Professo, et en particulier l'Histoire de la Musique.« [Nennt Printz und Bontempi, bittet um weitere Angaben.]

6. Die Werke »des Auteurs de la premiere partie de ce catalogue«.

7. »Chronologistes«, vor allem solche, die selbst Musiker waren, wie Seth. Calvisius, Petr. Opmeer ...

8. »Recueils imprimez de Vies, d'Epitaphes, et d'Eloges d'hommes illustres ... Memoires et Histoires de Villes, d'Eglises ... de Familles ...«

Das ungefähr sind meine Quellen. Sie zu verwerten, ist nicht bloß die Arbeit »d'un simple copiste«. Die Schwierigkeiten sind groß genug.

1. Mangelhafte Rechtschreibung führt zur Verkennung von Eigennamen. 2. Ebenso Abkürzungen und 3. Vertauschung von Vor-, Haupt- und Zunamen ... 6. Latinisierung und 7. Übersetzung der Namen in fremde Sprachen, Pseudonyme, Anonyme. 8. Anordnung der Verfasser nach Vornamen.

Unter diesen Umständen vermochte ich Fehler im folgenden Namensverzeichnis nicht zu vermeiden. [Er bittet daher um Berichtigungen, bevor er die Arbeit selbst veröffentlicht, deren Plan er in der Folge kurz darlegt.]

»Le premier est, que selon le plan general des trois parties du Dictionnaire historique, auquel j'ay déja insinué cy-dessus que je travaille; Je dois mettre dans la premiere les Theoriciens . . . dans la seconde les Praticiens . . . dans la troisième les noms de ceux qui . . . se sont contentez d'exceller dans l'amour, dans la perfection, ou dans l'execution de la Musique . . .«

Das vorliegende Verzeichnis ist also »un essai de la premiere partie de ce Dictionnaire« [des versprochenen]. Wenn ich darin auch irrtümlicherweise einige Namen zuviel aufgenommen habe (»Théoriciens« und »Practiciens« sind nicht immer zu scheiden), »j'ai donc mieux aimé, en attendant un plus grand éclaircissement, hazarder de mettre icy leurs noms, que de leur faire l'injustice de les omettre dans la partie, la plus honorable sans contredit, de nôtre Dictionnaire [des vorliegenden] . . .«

»J'ai marqué ci dessus la plupart de mes Garants, c'est à eux qu'il s'en faut prendre.«

Gegen den Vorwurf, unnötigerweise die Namen derjenigen Griechen genannt zu haben, von denen nur unbedeutende Bruchstücke erhalten sind, wende ich ein [paßt auch auf die Angaben der Meßkataloge] 1 . . . 2 . . . 3 . . . 4 . . . »que cela pourra exciter les Sçavants à rechercher des Fragments plus considerables, et peut-être à trouver les Ouvrages entiers, qu'ils ne s'aviseroient peut-être jamais de rechercher, si on ne leur indiquoit du moins les noms des Auteurs de ces Fragments, ignoti enim nulla cupido«.

Mag sein, wird man mir antworten, aber warum die aufzeichnen, von denen sich nur der Name erhalten hat? Dagegen sage ich: 1. Es soll eben ein Verzeichnis aller Musikschriftsteller sein. »Ainsi il me suffit d'être sûr moralement, soit par le rapport des Historiens, ou autrement, qu'un tel a écrit de la Musique, pour me croire obligé de le placer icy.« 2 . . . 3. können sich die Werke jederzeit wiederfinden. [Gilt wiederum auch von den Angaben der Meßkataloge] . . . Viele Werke sind dürftig. Ich habe sie alle aufgenommen, um mich nicht von meinem Hauptplan zu entfernen. [Dieser Grundsatz wird gegenwärtig mit Recht nicht mehr befolgt, leider aber auch nicht durch einen besseren ersetzt. Anstatt die dürftigen Werke stillschweigend zu übergehen, müßte unbedingt, lieber heute statt morgen, ein öffentlicher Index eingerichtet werden, der die für die Zwecke der musikalischen Geschichtsforschung dauernd unbrauchbaren Werke brandmarkt.]

Mich kann überhaupt kein Vorwurf des Zuviel, nur des Zuwenig treffen. 1. Fehlen mir die Schriftsteller ganzer Länder. Ich bitte die betreffenden Landsleute um Ergänzungen. 2. Besonders wegen der mir fehlenden lateinischen, italienischen, deutschen und französischen Schriften sah ich mich veranlaßt, diesen Versuch eines Kataloges der Öffentlichkeit vorzulegen und

wiederholt um die Unterstützung der Gelehrten zu bitten. Ich bin mit blo''en Namen zufrieden, wenn man mir nur Fundort des Buches oder Quelle der Nachricht angiebt. Hier ist nun das Verzeichnis der Namen, aus dem man ersehen kann, was mir noch fehlt. [Folgen 6—700 Namen in alphabetischer Ordnung.]

Ich muß mich nun noch darüber aussprechen, in welcher Gestalt ich die Auskünfte wünsche. Am liebsten sähe ich alle Bücher selbst. Wo das nicht angeht, bitte ich um folgende Mitteilungen:

1. Genauer Titel [ganz nach den heutigen Begriffen], Fundort.

2. Lebensumstände des Urhebers. In Vorreden und Widmungen nachsehen. Anlage und Inhalt des Werkes. Urteile darüber. Ausgaben. Übersetzungen.

3. Nähere Wünsche über die Abschrift hebräischer Titel.

4. Wörtlich abschreiben. Unter Umständen wörtliche Übersetzung hinzufügen. Höchstens den Titel auf das Wesentliche abkürzen.

5. Griechisch, Deutsch, Italienisch und Spanisch verstehe ich.

6. Sind musikalische Nachrichten in größere Werke verstreut, so bitte ich um Angabe von Band- und Seitenzahl; hat ein Schriftsteller auch andere Wissensgebiete bearbeitet, so ist kurze Angabe auch seiner nichtmusikalischen Werke erwünscht, »parce que tout cela sert à faire connoître les Auteurs«.

7. Genau bezeichnete Auszüge sind erwünscht aus »compilations de plusieurs traitez, discours, dissertations &c. de plusieurs et differents Auteurs, et sur différents matieres en un seul corps«.

8. Erwünscht sind ferner Abschriften der Verzeichnisse von Gewährsmännern am Anfang und am Ende von Schriften oder, wo solche fehlen, Angabe der im Laufe der Schriften genannten Quellen.

9. »Mais ce que je demande avec le plus d'instance, c'est la verité, la bonne foy, un entier dépoüillement de toute prévention, et sur tout une exactitude severe et scrupuleuse à bien orthographer les noms et les surnoms des Auteurs ... Car enfin, si je suis le premier trompé par des memoires infideles ... comment pourray-je éviter de tromper le Public?«

10. [Giebt an, auf welchen Wegen ihn Mitteilungen treffen werden.] Ich werde die Namen der Beitragenden nennen, wenn sie es wünschen. —

Soweit Brossard. Was hätte aus der musikalischen Bücherbeschreibung werden können, wenn die Bücherkundschafter der folgenden 200 Jahre seine Arbeitsweise sich zum Vorbild genommen hätten! Es liegen derselben folgende 3 Haupsätze zu Grunde:

1. Die Bücherbeschreibung muß allen Grundlagen, die irgend ihren Zwecken dienen können, die gleiche Aufmerksamkeit schenken.

2. Sie hat sich bei der Benutzung derselben der peinlichsten Sorgfalt

zu befleißigen, sowohl was Wiedergabe ihres Wortlautes und Inhaltes, als auch was Angabe ihrer Fundorte oder Quellen betrifft.

3. Es müssen viele zur Lösung der großen Aufgabe beitragen, in den Beiträgen aber stets Rücksicht nehmen auf das Ganze, das am Ende entstehen soll.

Brossard fand weder nennenswerte Unterstützung, noch unmittelbare Nachfolger in seiner Arbeit. Die beiden ersten Grundsätze wurden unabhängig von ihm im Laufe der Zeit wiedergefunden, weil sie gar zu natürlich waren. Der dritte aber, der wichtigste, der etwas mehr Umsicht erfordert, kam nie wieder ganz zum Vorschein.

Jeder Bücherkundschafter wallte fortan seinen eigenen Weg. Keiner ließ in der Anlage seiner Beiträge die Rücksicht auf das künftige Ganze kräftig genug walten. Alle unterließen es, übersichtliche Verzeichnisse der Bibliotheken, Archive und Quellenwerke zu veröffentlichen, die sie in ihrem oft arbeitsreichen Leben ohne Erfolg besuchten. Keine ihrer Arbeiten kann infolgedessen fortgesetzt werden ohne die Gefahr, bereits gethane Arbeit zu wiederholen. Nicht einmal über die Gliederung und Benennung der Wissenschaft besteht unter ihnen ein allgemeines Einverständnis. Sie nennen sie oft Bibliographie. Das unnötige Fremdwort hat bisher keine bestimmte Bedeutung gewonnen.

So hat Robert Eitner eine »Bibliographie« der Sammelwerke verfaßt, Emil Bohn eine solche der Druckwerke in Breslau. Es werden zwei offenbar verschiedene Dinge, ein Bibliothekskatalog und eine auf Bibliothekskatalogen beruhende Zusammenstellung von Titeln gleich benannt. Nicht genug. Emil Vogel veröffentlichte eine »Bibliothek« der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, C. F. Becker gab »Tonwerke« und eine Darstellung der »Litteratur« heraus, Joh. Nic. Forkel endlich eine »allgemeine Litteratur der Musik«. Alles im Eitner'schen Sinne Bibliographien, und doch trägt jedes Werk einen anderen Namen.

Nicht minder bunt sieht es unter den Benennungen von Bibliothekskatalogen aus. Abgesehen von Bibliographien, Verzeichnissen und Katalogen haben wir »Musikalische Schätze« (J. Fr. Taeglichsbeck, Jos. Mueller, Carl Israel), woraus die Eitner'sche Schule, die das Beiwort musikalisch bekanntlich gern meidet, die schöne Benennung »alter Musikschatz« machte (Edwin Mayser, Heilbronn 1893). Es giebt auch einen »älteren Notenschatz« (Ferd. Schultz, Charlottenburg 1900), »Musikwerke« (Albert Quantz, Göttingen 1879—83) und »Mitteilungen über« (Ernst Pfudel, Liegnitz 1876—78). Gelegentlich fehlt auch die Benennung ganz, es heißt einfach »Handschriften und Druckwerke« (Emil Vogel, Wolfenbüttel 1890, Emil Bohn, Breslau 1890, Jul. Jos. Maier, München 1879).

Es leuchtet ein, daß die Verwirrung einmal beseitigt werden muß. Da ich in der Folge mit allen Arten musikalischer Bücherbeschreibung

werde zu arbeiten haben, mir also an kurzer deutlicher Benennung gelegen ist, so lasse ich auf der Stelle einen Vorschlag zur Einigung folgen.

Oberbegriff soll Bücherbeschreibung sein oder wer das Fremdwort vorzieht, Bibliographie. Es giebt je nach der Beschaffenheit der benutzten Grundlagen zwei Arten von Bücherbeschreibung. Die eine gründet sich auf die Bücher selbst, die andere auf Nachrichten über Bücher. Ich nenne die erste ordentliche Bücherbeschreibung und die zweite, weil die Nachrichten meist von Zeitgenossen der betreffenden Bücher herrühren, zeitgenössische Bücherbeschreibung. Ihre Ziele sind klar. Die erste macht durch Angabe der Fundorte, treue Wiedergabe der Titel, Beschreibung und Prüfung des Inhaltes die Bücher selbst der Geschichtsschreibung zugänglich. Die andere bringt einerseits, indem sie ihre Ergebnisse mit denen der ordentlichen Bücherbeschreibung vergleicht, Nachrichten über verlorene Bücher, anderseits Aufschlüsse darüber, in welchem Zusammenhange verlorene und noch vorhandene Bücher vor Zeiten genannt worden sind und wie die Zeitgenossen über sie urteilten.

Die zeitgenössische Bücherbeschreibung liegt gegenwärtig schwer darnieder. Der Geschichtsschreiber muß die Dienerarbeit des Stoffsammelns im allgemeinen selbst verrichten. Wer z. B. über Leben und Werke eines weniger bekannten Komponisten des 18. Jahrhunderts Klarheit schaffen will, sieht sich unter anderm genötigt, selbst Musikzeitungen, Almanache und sonstige musikalische Schriften nach dem Namen des betreffenden Komponisten zu durchsuchen, anstatt von der zeitgenössischen Bücherbeschreibung [und der gleichlaufenden zeitgenössischen Lebensbeschreibung] ohne weiteres entsprechende Aufschlüsse zu erhalten.

Die ordentliche Bücherbeschreibung leidet an mangelnder Rücksicht auf ihr Endziel, den Katalog der Kataloge.

Beide, die ordentliche und die zeitgenössische Bücherbeschreibung, werden den ersten Schritt zur Besserung thun, wenn sie stets innerhalb ihrer Grenzen bleiben und in ihren besondern Gebieten streng zwischen Bücherverzeichnung und Bücherkunde scheiden. Die Bücherverzeichnung hat den von den jeweiligen Grundlagen (hier den Büchern, da den Nachrichten über Bücher) gebotenen Stoff vollständig zu sammeln und treu zu verzeichnen, darauf setzt die Bücherkunde ein und macht aus den zahlreichen, dem Inhalt nach vom Zufall abhängigen Bücherverzeichnissen übersichtliche, nach sachlichen, zeitlichen und örtlichen Gesichtspunkten zusammengestellte Nachschlagewerke, eben die Bücherkunden.

Wem die eingehende Beschreibung und Prüfung der Bücher zu übertragen ist, ob der Bücherverzeichnung oder der Bücherkunde, darüber läßt sich streiten. Jedenfalls, je gründlicher und je umfassender die Bücherverzeichnung auf ihren meist kleinen Gebieten arbeitet, desto leichteres

Spiel hat später die Bücherkunde; sie braucht dann nur zusammenzufassen und zu verweisen.

Zur Veranschaulichung des Gesagten mag die Anmerkung dienen, daß das gesamte Arbeitsgebiet der musikalischen Bücherbeschreibung durch ein Axenkreuz in 4 selbständige Felder getrennt zu denken ist.

ordentliche Bücherverzeichnung	zeitgenössische Bücherverzeichnung
ordentliche Bücherkunde	zeitgenössische Bücherkunde

Die ordentliche Bücherbeschreibung ist gegenwärtig im allgemeinen in gutem Fahrwasser. Sie bedarf nur einer Reinigung von zeitgenössischen Bestandteilen und, wie gesagt, steter Rücksicht auf das Endziel, den Hauptkatalog, der wenigstens für einige besonders wichtige Jahrhunderte, etwa das 16.—18., in absehbarer Zeit fertig gestellt werden könnte.

Die zeitgenössische Bücherbeschreibung war bisher gewöhnlich an die ordentliche gebunden. Sie muß frei gemacht und von neuem gegründet werden. Die Nachrichten, die sie als Grundlagen benutzt, sind bekanntlich in den meisten Fällen nicht unbedingt glaubwürdig. Die Bücherverzeichnung schreibt ab und teilt mit, was sie findet. Die Bücherkunde stellt die Angaben der einzelnen Verzeichnisse in einer den Zwecken der Geschichtsschreibung dienlichen Ordnung zusammen und trägt unter Umständen zur Werterhöhung der benutzten Verzeichnisse bei. Wenn es sich auf Grund ihrer Sammelarbeit herausstellt, daß zwei völlig unabhängige Quellen dasselbe, heute nicht mehr auffindbare Werk anzeigen, so dürfen die an sich zweifelhaften, weil unbelegten Angaben von der Geschichtsschreibung als gesichert aufgenommen und verwertet werden.

Das ist der kurze Vorschlag zur Einigung. Ich wurde dazu durch die Bemerkung veranlaßt, daß die Nachfolger Brossard's, auch die jüngsten, den wichtigsten seiner Grundsätze, die Rücksicht auf das Ganze der Bücherbeschreibung nicht genügend beachteten. Es ist dringend notwendig, daß sie es wieder thun. Das natürliche Wachstum der Wissenschaft hängt davon ab. Solange nicht ein Bücherkundschafter dem andern in die Hände arbeitet, ist keine Aussicht vorhanden auf Bewältigung des überreichen Stoffes.

Sehen wir nun zu, was aus den beiden andern Grundsätzen Brossard's wurde. Sie kamen in vollem Umfange wieder in Aufnahme. Leider jedoch nicht beide zugleich, sondern der erste hundert Jahre früher als der zweite; und als endlich der zweite befolgt wurde, vergaß man darüber den ersten.

Ursache dieses Mißgeschickes ist der Einfluß der Geschichtsschreibung auf die Bücherbeschreibung nach Brossard. Die Entwicklung der Bücherbeschreibung ging darnach in zwei Zeiträumen vor sich, von denen der erste bis zur Veröffentlichung der »Biographie universelle de Fétis« einschließlich (c. 1840, von der zweiten Auflage darf ich absehen) und der zweite von da ab bis zur Gegenwart reicht.

Im ersten Zeitraume trug sie, wie die Geschichtsschreibung ihrer Zeit, einen allumfassenden Zug. Sie suchte ihr Ziel zu erreichen durch Berücksichtigung aller, auch der spärlichsten Quellen. Sie war ordentliche und zeitgenössische Bücherbeschreibung zugleich. Ganz im Sinne des ersten Brossard'schen Grundsatzes. Sie zeichnete sich aus durch übersichtliche Darbietung des Stoffes (Jacob Adlung, Anleitung 1758; Joh. Nic. Forkel, Allg. Litt. 1792; C. F. Becker, Tonwerke 2. Aufl. 1855 und Litteratur 1836), war auch um treue Wiedergabe der Titel redlich bemüht, nur eines erachtete sie für überflüssig, die grundsätzliche Angabe von Quellen und Fundorten. Sie versagte, als Carl von Winterfeld und andere Männer, die die Geschichtsschreibung in neue Bahnen lenkten, zu den Quellen hinabzusteigen wünschten. Ihre umfangreichen Leistungen veralteten schnell und gelten heute nur noch als zeitgenössische Bücherverzeichnisse. (Unbelegte Nachrichten über Bücher.)

Die Bücherbeschreibung mußte in einen neuen Abschnitt der Entwicklung treten. Wieder nach dem Vorbilde der Geschichtsschreibung sich richtend, beschränkte sie sich von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab auf engere Gebiete und bearbeitete diese mit einer Sorgfalt, an der selbst ein Brossard seine Freude gehabt hätte. Der zweite Brossard'sche Grundsatz war in Aufnahme gekommen: Peinliche Sorgfalt in der Benutzung der Grundlagen, Angabe der Fundorte und dergleichen.

Es wurden von nun an zahlreiche Bibliothekskataloge (Bücherverzeichnisse), einige umfangreiche und zahlreiche kleinere Bücherkunden (Werke einzelner Komponisten) veröffentlicht. Der Wert dieser Arbeiten im einzelnen kann nicht bezweifelt werden. Aber ihre Anlage läßt, wie ich bereits betonte, zu wünschen übrig. Wo sie hinaus wollen, darüber geben die Bücherkundschafter der Gegenwart keine Rechenschaft. Keiner von ihnen weist seiner Arbeit, etwa in der Vorrede, eine bestimmte Stellung im Ganzen der Bücherbeschreibung an. Nach den Werken selbst zu urteilen, unterliegt es keinem Zweifel, daß sie fast ausschließlich ordentliche Bücherbeschreibung treiben. Deren Ziel kann kein anderes sein, als der Katalog der Kataloge, der die Titel und Fundorte aller nur auf öffentlichen Bibliotheken erhaltenen musikalischen Werke anzeigt. Ich habe nicht das Gefühl, als ob die Bücherkundschafter der Gegenwart einheitlich auf das große Ziel hinarbeiteten. Und noch etwas geht aus der Betrachtung ihrer Beiträge hervor. Sie haben an Stelle der früheren Einseitigkeit (im 1. Zeit-

raume) eine neue treten lassen, indem sie die zeitgenössische Bücherbeschreibung vernachlässigen, deren Pflege vom 1. Brossard'schen Grundsatze gefordert wird. Angesichts dieses Zustandes ergeben sich folgende nächste Aufgaben der musikalischen Bücherbeschreibung: Anfertigung eines zuverlässigen Verzeichnisses aller öffentlichen Bibliotheken, die Musikalien zu enthalten versprechen, Prüfung der bereits veröffentlichten Kataloge, unter Umständen Erneuerung derselben, endlich schleunige Anfertigung fehlender Kataloge. Gleichzeitig müssen mit Rücksicht auf den Hauptkatalog allgemein gültige Grundsätze für die Bücherverzeichnung aufgestellt werden. Nebenbei mag man im unmittelbaren Dienst der Geschichtsschreibung auf Grund der bisher bekannten Bibliotheksbestände ordentliche Bücherkunden anfertigen, sollte jedoch ihre Veröffentlichung unterlassen. Sie müssen nun doch einmal Stückwerk bleiben, solange nicht alle Bibliotheken durch Kataloge zugänglich gemacht sind. Außerdem erfüllen sie ihre Zwecke in den meisten Fällen genügend, wenn sie auf irgend einer öffentlichen Bibliothek in der Handschrift zur allgemeinen Benutzung ausliegen. Man verwende zunächst Zeit und Geld auf die Veröffentlichung von ordentlichen Bücherverzeichnissen (Bibliothekskatalogen).

Was die zeitgenössische Bücherbeschreibung betrifft, so ist hier noch ziemlich alles zu thun. Die Bücherkundschafter vor Fétis haben zwar viel auf dem Gebiete geleistet, leider jedoch die betreffenden Ergebnisse mit denen der ordentlichen Bücherbeschreibung im allgemeinen ohne Unterschied vermengt. Ihre Arbeit muß durchaus wiederholt werden.[1]) Wie bei der ordentlichen Bücherbeschreibung gilt es zunächst auch hier, die Bücherverzeichnung zu fördern. Grundlagen bilden Schriften über Musik, Nachschlagewerke, Musikzeitungen, Almanache, buchhändlerische Kataloge, gedruckte und geschriebene Aufzeichnungen aller Art, alles Quellen, deren Angaben zwar im einzelnen die unangenehme Eigenschaft haben, nicht völlig glaubwürdig zu sein, im Verein aber, nach gegenseitiger Bestätigung, für die Geschichtsschreibung von größter Bedeutung werden können. Sie werden gewöhnlich desto wertvoller sein, je näher ihre Entstehungszeit dem Erscheinungsjahre der betreffenden Bücher liegt. Die zeitgenössische Bücherverzeichnung darf sich an die Unsicherheit der Grundlagen nicht stoßen. Sie hat den Grad der Glaubwürdigkeit ihrer Funde zu ermitteln und im übrigen ohne Ausnahme alles mitzuteilen, was sie vorfindet.

Die zeitgenössische Bücherkunde zieht alsdann die Angaben der Bücherverzeichnisse in Sammelwerken zusammen und bemerkt bei einer jeden, woher sie stammt.

---

1) Das Urteil über die von R. Eitner im Quellenlexikon niedergelegten Beiträge siehe S. 367 ff.

Schließlich vergleicht die Geschichtsschreibung die einzelnen Angaben und entscheidet über ihre wissenschaftliche Brauchbarkeit. Wenn, wie gesagt, zwei völlig unabhängige, an sich aber unsichere Quellen über dasselbe Buch Gleiches aussagen, so wird sie dahin urteilen, daß die zwei unsicheren Aussagen eine sichere ausmachen. Sie bereichert auf diese Weise mit Hülfe der zeitgenössischen Bücherkunde ihre Grundlagen.

Das Ende der zeitgenössischen Bücherbeschreibung ist nicht abzusehen. Der Stoff ist überreich. Es empfiehlt sich, die älteren Quellen vor den neueren zu erschöpfen. Wünschenswert ist, wie bei der ordentlichen Bücherverzeichnung, die Führung eines öffentlichen Verzeichnisses der bereits vollständig verwerteten Quellen.

Die Ausübung bereitet keine Schwierigkeit. Bedingungen sind: Vollständigkeit der Auszüge, treue Wiedergabe der Titel, Angabe der Quellen (Band und Seite) und einheitliche Anordnung. Den Zwecken der Musikgeschichte ist jedenfalls am dienlichsten die sachliche Anordnung, in der Weise jedoch, daß gleichzeitig der gesamte Nachrichtenstoff nach Jahrhunderten geschieden wird. Das einzige Bedenken gegen sachliche Anordnung wäre, daß der Inhalt der Werke aus den Titeln allein nicht immer zu erkennen ist. Vielleicht ließe sich der Mangel durch entsprechende Verweisungen beseitigen. Zum Schluß noch den Wunsch, daß die Bücherkundschafter sich über ein Zettelformat einigen möchten, damit einmal die Handschriften der zeitgenössischen wie der ordentlichen Bücherverzeichnung von einer öffentlichen Bibliothek gesammelt und ohne die fast unerschwinglichen Druckkosten zu allgemeinen Bücherkunden vereinigt werden können, aus denen alsdann, wie von einer Auskunftei, Anfragen nach allen Seiten beantwortet werden müssen. Das sind die nächsten Aufgaben der musikalischen Bücherbeschreibung.

Ein jeder, der sich veranlaßt fühlt, auf ihrem Gebiete zu arbeiten, mag zur Lösung beitragen. Ich für meinen Teil möchte die zeitgenössische Bücherbeschreibung wieder in Übung bringen. Das Glück gab mir einen für den Anfang besonders geeigneten Stoff in die Hände, die Frankfurter und Leipziger Meßkataloge der Jahre 1564—1759. Er umfaßt einen außergewöhnlich langen Zeitraum und besteht ausschließlich aus zeitgenössischen Nachrichten über Bücher.

Die Meßkataloge (abgekürzt Mk.) dienten dem Buchhandel ihrer Zeit, indem sie in sachlicher Ordnung anzeigten, was halbjährlich an neuen Büchern aller Art, auch an Musikalien, auf die Messe kam. Angesichts dieser Thatsache liegt nichts näher als die Vermutung, daß sie unter anderm auch Nachrichten enthalten über vergessene Komponisten und Musikschriftsteller, verloren gegangene Kompositionen und Schriften, Lebensdauer und Wirkungszeit einzelner Urheber und Werke und dergleichen aus Büchertiteln ersichtliche Umstände. Es erwächst der musi-

kalischen Geschichtsforschung die Aufgabe, sich mit den Mk. auseinanderzusetzen. Sie muß sich bemühen, das ihren Zwecken dienlich Scheinende herauszuziehen, auch auf die Gefahr hin, daß die aufgewandte Mühe sich nicht lohnt. Verneinende Ergebnisse sind auch Ergebnisse.

Die Mk. sind bereits benutzt worden. Philipp Spitta[1]), Carl Stiehl[2]) und L. H. Fischer[3]) nennen einige den Mk. entnommene Titel mit der Bemerkung, daß die entsprechenden Bücher noch nicht wiedergefunden seien. Trotz dieser Erfolge sind die Mk. noch nicht zu einem allgemein bekannten und üblichen Auskunftsmittel der Geschichtsschreibung geworden. Es liegt das ohne Frage an den unglücklichen äußeren Umständen ihres Daseins und ihrer Anlage. Bereits ihre Beschaffung ist mit Schwierigkeiten verbunden. Keine Bibliothek besitzt eine vollständige Reihe aller Mk. Eine solche müßte aus zahlreichen Bibliotheken zusammen geliehen werden. Bis vor kurzem waren nicht einmal die Fundorte dafür bekannt. Und wäre auch die Schwierigkeit der Beschaffung überwunden, so würden sich doch der Verwertung unüberwindliche Hindernisse in den Weg stellen: die große Zahl der Mk. und ihre unübersichtliche Anlage. Es sind jährlich im Durchschnitt 4 Mk. erschienen, je 2 in Frankfurt und Leipzig. Bei einer über mehrere Jahrzehnte sich erstreckenden Untersuchung muß also eine ganz beträchtliche Anzahl von Katalogen berücksichtigt werden. Außerdem sind die Musikalien nicht immer durchaus von den übrigen Büchern gesondert. Es müßte also im Falle der Verwertung jeder einzelne Katalog in seiner ganzen Ausdehnung mit Ausnahme nur weniger Abteilungen (Juridici, Medici) auf seinen Inhalt hin geprüft werden. Man fühlte den Übelstand schon am Ende des 16. Jahrhunderts, also nach kaum 30jährigem Bestehen der Mk. und suchte ihn dadurch zu beseitigen, daß man auf Grund der Meßkatalog-Angaben sachlich und alphabetisch geordnete Sammelwerke (zeitgenössische Bücherverzeichnisse) herstellte. Ich nenne folgende auf der Bibliothek des Börsenvereins deutscher Buchhändler zu Leipzig vorhandene zu dieser Gattung gehörige Werke: 1. Collectio in unum corpus librorum ... qui in nundinis Francof ... 1564—1592 ... venales extiterunt ... Francof ... 1592. 3 Teile. 2. Elenchus seu index generalis ... libri omnes ... 1593—1600. (Lpzg. Henning Große 1600.) 3. Unius seculi Elenchus consumatissimus librorum ... Auct. Joan. Clessio ... Francof. 1602. 4. Die bekannten Werke von Draudius[4]). Man vergleiche auch den gedruckten

1) Sperontes Singende Muse an der Pleiße. Vierteljschr. f. Musikw., 1885, Lpzg., S. 37 ff.

2) Lübeckisches Tonkünstlerlexikon ... Lpzg. ... 1887. Abschnitt D. Buxtehude.

3) Gedichte des Königsberger Dichterkreises. Hallenser Neudrucke 47—50. Einleitung S. XXXXIII. Er hat den betreffenden Mk. nicht gesehen.

4) Draudius hat außer Mk. auch Lager- und Bibliothekskataloge benutzt. Das geht hervor aus den Titeln seiner Werke und aus einer meines Wissens noch unbenutzten

Katalog der Bibliothek und Dr. Julius Petzholdt's Bibliotheca Bibliographica. Ferner gehören hierher: 5. Cornelius a Beughem, Bibliographia Mathematica Amsterd. 1688. [Lpzg, U. Math. 617.] 6. M. Martini Lipenii Bibliotheca realis philosophica. Francof. 1682. [Lpzg, U. Hist. philos. 1°.] 7. Theoph. Georgis Europ. Bücherlexicon 1742. 8. Brossard's auf der Bibliothèque nationale zu Paris bewahrte Handschriften und viele andere noch aufzusuchende Arbeiten.

Diese Werke sind von der Wissenschaft als Stellvertreter der Mk. nicht zu brauchen, weil sie deren Inhalt nicht vollständig und genau wiedergeben, auch nicht immer glücklich angelegt sind. [Es ist eigentümlicher Weise, trotz der häufigen Benutzung der Werke von Draudius, Corn. a Beughem und Brossard, unter den Bücherkundschaftern nicht bekannt geworden, daß diese Männer ihre Angaben auf Mk. stützen. Viele davon verursachen infolge ihrer Unbelegbarkeit den heutigen Forschern Kopfzerbrechen. Die Mk. werden von nun in den meisten Fällen Auskunft geben.] Die musikalische Geschichtsschreibung bedarf eines neuen auf Grund aller verfügbaren Mk. angefertigten übersichtlichen Verzeichnisses der in denselben enthaltenen musikalischen Titel.

Ich habe ein solches Verzeichnis hergestellt. Leider sehe ich mich noch durch die Höhe der Unkosten an der Veröffentlichung gehindert. Es ist meine Absicht, durch die folgende Abhandlung dem Verzeichnis Freunde und Förderer zu gewinnen. Sie enthält alles, was außer dem Verzeichnis zur Vorbereitung auf die wissenschaftliche Verwertung der Mk. dient. 1. Eine kurze Geschichte und Beschreibung der Mk. 2. Eine Prüfung ihrer Glaubwürdigkeit. 3. Eine Anleitung zu ihrer Beglaubigung. Ein Anhang, der die Bedeutung der Mk. an Beispielen zeigen soll, enthält eine Auswahl neuer, den Mk. entnommenen Nachrichten, eine Zählung der in den Mk. angezeigten Musikalien und eine Anleitung zur Ausübung der zeitgenössischen Bücherbeschreibung. Zuvor ein Wort des Dankes.

Der erste, der nachdrücklich auf die Mk. hingewiesen hat, ist Gustav Schwetschke. Er hat in seinem »Codex nundinarius Germaniae literatae bisecularis, Halle 1850,« ihre Geschichte dargestellt, die Zahl der in ihnen enthaltenen Büchertitel nach Wissenschaften und Jahren festgestellt und überhaupt auf die Bedeutung hingewiesen, die sie für den Buchhandel ihrer Zeit, des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, gehabt haben und jetzt als

---

Anzeige in dem Frankfurter Meßkatalog 1607 Herbst, Abt. Libri futuris nundinis prodituri. (Kurz: F 7 H, Fut.) Diese lautet: Verzeichnuß aller Bücher, sowol deren, welche je hin und wider in Buchläden, als auch deren, so in allen [nach Lb 7 H, Fut: alten] Bibliotheken fast gefunden werden, nach dem Alphabet ordentlich fürgestellet durch M. Georg Drauden bey Peter Kopffen 4. NB. Es mögen die Buchführer die Verzeichnuß derer Bücher, so sie in ihren Buchladen zu verkaufen haben, entweder Kopffio oder dem authore zustellen. (Voraus geht dieselbe Anzeige in ähnlicher Fassung, lateinisch.)

Denkmäler deutschen Geisteslebens noch haben. Seine Ausführungen sind im Laufe der Zeit durch Beiträge, namentlich aus der Feder Dr. Albrecht Kirchhoff's im Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels [künftig kurz: Archiv] bedeutend ergänzt worden[1]).

Seit dem Erscheinen der grundlegenden Arbeit von Schwetschke sind bereits 50 Jahre verflossen. Wenn es in dieser langen Zeit niemand unternahm, die so empfohlenen Mk. im Dienste irgend einer Wissenschaft planmäßig zu verwerten, so lag das ohne Frage nur an der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit der Beschaffung einer vollständigen Meßkatalogreihe. Eine solche wurde endlich vor 4 Jahren zum ersten Male, zunächst zu persönlichen Zwecken, von Herrn Hofrat Dr. von Hase zusammengestellt. Es gelang ihm durch eine Umfrage bei zahlreichen Bibliotheken des In- und Auslandes für eine nahezu vollständige Reihe aller Meßkataloge die Fundorte zu ermitteln und durch Entleihung aus nahen und fernen Bibliotheken eine solche Reihe thatsächlich im Geschäftsarchiv der Firma Breitkopf und Härtel auf längere Zeit zusammen zu halten. Seinem Eingreifen ist es nun auch zu danken, daß diese selten wiederkehrende Gelegenheit im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung benutzt wurde. Bei Gelegenheit seiner Privatstudien auf die musikalischen Abteilungen der Mk. aufmerksam geworden, gab er den Anstoß zur erneuten Untersuchung ihrer Bedeutung. Nach einer Rücksprache mit Herrn Professor Dr. Kretzschmar gestattete er mir gütigst, mit Rat und That mich jederzeit unterstützend, ein Jahr lang in den Räumen seines Archivs der Bearbeitung der aufgestapelten Kataloge obzuliegen.

Bei der Ausarbeitung der vorliegenden Abhandlung unterstützte mich Herr Professor Kretzschmar freundlichst mit seinem Rat.

Ich gestatte mir, an dieser Stelle den Herren meinen wärmsten Dank auszusprechen.

I.

Geschichte und Beschreibung der Meſskataloge.

Für den folgenden dem Zweck der Arbeit angepaßten Abriß einer Geschichte und Beschreibung der Mk. sind außer den Katalogen selbst die bereits oben erwähnten Arbeiten von Schwetschke und Kirchhoff benutzt worden.

Die Mk. sind aus einem Bedürfnis des buchhändlerischen Verkehres entstanden. Der Augsburger Buchhändler Georg Willer kam im Jahre 1564 auf den Gedanken, die Titel der von ihm und andern Händlern in der Messe feilgebotenen Bücher zu sammeln, sachlich zu ordnen und als »Novorum librorum, quos nundinae autumnales Francofurti anno 1564

1) Siehe das von Philipp Vorhauer angefertigte Register über Bd. 1—20. Lpzg. 1898.

celebratae venales exhibuerunt, Catalogus« ausgehen zulassen. Das Unternehmen fand Anklang. Es wurde in jeder folgenden Messe fortgesetzt und bald auch nachgeahmt.

Johannes Portenbach und Tobias Lutz, gleichfalls Augsburger Buchhändler, eröffneten mit ihrem »Catalogus« von der Herbstmesse 1577 eine neue Katalogreihe. Ihnen folgten andre Händler mit freilich nur kurze Zeit erscheinenden Reihen: Peter Schmidt 1590 Fastenmesse, Egenolph 1594 Fasten- und Herbstmesse, Paul Brachfeld 1595—98; sämtlich aus Frankfurt stammend.

Im Jahre 1594 fühlte sich auch Henning Groß aus Leipzig bewogen, einen Mk. drucken zu lassen. Er eröffnete damit die stattliche Reihe der Leipziger Mk. Dem Beispiel Großens folgte 4 Jahre später sein Mitbürger und Geschäftsfeind Abraham Lamberg, der von 1598 Herbst ab den »Catalogus novus, hoc est, Designatio omnium librorum . . .« herausgab. Groß und Lamberg druckten ihre Kataloge zum größten Teil aus Frankfurter Katalogen ab, besonders aus dem gleichfalls im Herbst 1598 begründeten öffentlichen Frankfurter Katalog, »Catalogus universalis, sive Designatio . . .«[1]). Dieser wurde sofort zum Hauptkatalog und überdauerte die übrigen Frankfurter Reihen, die bald ein Ende fanden.

Die Portenbach'sche Reihe, die sich 1590 von der des Lutz getrennt hatte, ging im Herbst 1599 ein.

Noch tauchten neue Reihen auf. So die katholische, die mit starken Unterbrechungen von 1606—1627 lief, und ein »Catalogus singularis« vom Jahre 1609, Fasten- und Herbstmesse. Im Jahre 1616 endete die Lutz'sche Reihe. Von demselben Jahr ab trug der öffentliche Frankfurter Katalog das kaiserliche Privilegium.

Unterdessen waren um 1600 zwischen Groß und Lamberg Streitigkeiten ausgebrochen, die mit Großens zeitweiliger Niederlage endigten. Groß durfte keine selbständigen Kataloge mehr veröffentlichen und mußte sich von 1603 bis 1619 damit begnügen, Lambergische Kataloge mit einem neuen, seinen Namen tragenden Titelblatt im Dienste seines Geschäftes zu verbreiten.

1620 schloß Lamberg's Reihe. In der Fastenmesse 1622 tauchte der nur einmal erschienene Katalog von Sebastian Mylius aus Augsburg auf, in der Herbstmesse 1632 ein solcher von Matth. Mylius [Wien, k. k. Hofbibliothek][2]). 1627 endigte die bedeutende Reihe Georg Willer's und fortan erschien in Frankfurt und Leipzig nur noch je ein

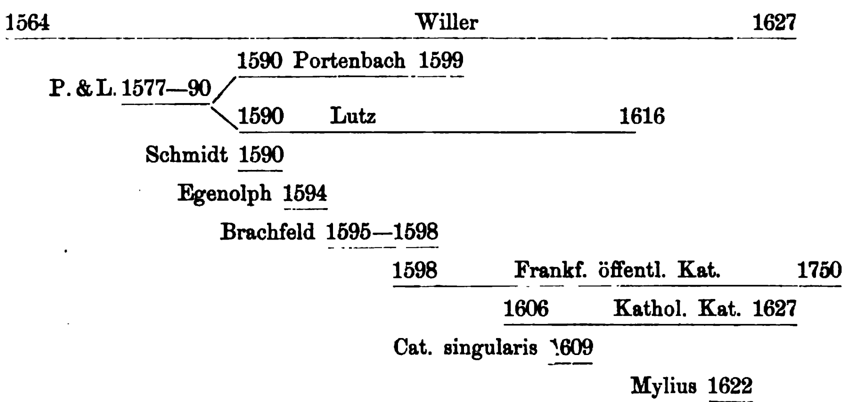
1) Siehe Schwetschke, Codex nund. Einl. S. XV. f. Bericht des Syndikus Schacher an den Rath, gegen Sauer, 1612. Damit Einheit und Übersicht in den Meßhandel kommt, soll ein Katalog »von obrigkeitswegen« angefertigt werden. Die Buchführer sind gehalten, die Titel ihrer neuen Bücher einzuliefern.

2) Für die vorliegende Arbeit nicht benutzt.

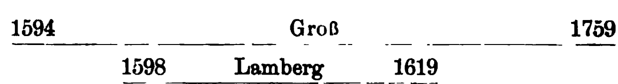
Katalog zu jeder Messe, hier der öffentliche, da der Groß'sche. So blieb es bis 1750. In diesem Jahr beschloß sein Dasein der Frankfurter Katalog, der schon seit 1720 oft Jahre lang ausgeblieben war. Der Leipziger Katalog blieb bis 1759 Fastenmesse in den Händen der Groß'schen Handlung und ging von da ab an die Weidmann'sche über, die ihn bis an sein Ende in der Mitte des 19. Jahrhunderts behielt. [Die Weidmann'schen Kataloge sind für die vorliegende Arbeit nicht benutzt worden.]

Das ist in kurzen Zügen die Lebensgeschichte der Mk. Eine bildliche Darstellung wird die Übersicht erleichtern. Hiernach giebt es zwei Gruppen, Frankfurter und Leipziger Mk. Die Dauer des Erscheinens der einzelnen Reihen ist durch entsprechende Gerade wiedergegeben, die den Namen, Anfangs- und Endjahr der Reihen tragen.

A. Frankfurter Meßkataloge.



B. Leipziger Meßkataloge.



Die an sich merkwürdige Erscheinung, daß gleichzeitig mehrere Meßkataloge laufen, erklärt sich aus Entstehung und Zweck derselben. Sie waren anfangs persönliche Unternehmungen und dienten dem Geschäft ihrer Herausgeber, die nach Belieben Titel aufnahmen und ausschlossen. Mit der wachsenden Bedeutung des Frankfurter Meßplatzes für den deutschen Buchhandel machte sich das Bedürfnis nach einem vollständigen und unabhängigen Meßkatalog geltend, dem alsdann der öffentliche Frankfurter Katalog entsprach. Die persönlichen Kataloge von Willer und Lutz blieben neben diesem selbständig. Der Leipziger Katalog da-

gegen geriet ganz in seine Abhängigkeit und druckte bis an den Anfang des 18. Jahrhunderts, als Frankfurt seine führende Stelle im deutschen Buchhandel bereits verloren hatte, seinen Inhalt mehr oder weniger vollständig ab. Jedoch besaß er von Anfang an eine selbständige Abteilung »derer Bücher, so in den Leipziger Markt ausgehen und nicht nach Frankfurt gebracht worden«. Außerdem fügte er in vielen Fällen, ohne es besonders anzumerken, den einzelnen Abteilungen des abgedruckten Frankfurter Kataloges neue Titel bei, die mit obiger Abteilung zusammen die Frankfurter Vorlage schon am Ende des 17. Jahrhunderts überwogen und nach 1700 ganz verschwinden ließen.

Der einzige fast ganz unselbständige Katalog war der katholische von 1606—1627; er druckte aus allen Katalogen ab, dazu regelmäßig eine Messe zu spät. Ich mußte ihn trotzdem berücksichtigen, da ich einige Titel in ihm fand, die vor ihm oder mit ihm zugleich kein andrer Katalog anzeigte.

Die äußere Einrichtung der Mk. hat sich im Laufe der zwei von mir behandelten Jahrhunderte nicht wesentlich verändert.

Das Titelblatt besagt gewöhnlich in lateinischer und deutscher Sprache, daß der Katalog die Titel aller neuen Bücher enthalte, die in gegenwärtiger Messe entweder ganz neu oder in neuer Auflage oder sonst gebessert ausgegangen sind. Die einzelnen Titelangaben enthalten: den Namen des Verfassers, gelegentlich seine Lebensstellung und den Namen des Gönners, dem das Werk gewidmet ist, den mehr oder weniger ausführlichen Titel des Werkes, die Nummer der Auflage, den Druckort, Drucker, Verleger oder Händler, das Format und in den ersten 50 Jahren (etwa bis 1610) auch die Zahl des Erscheinungsjahres. Gedruckte Preisangaben fehlen. Es sind in manchen Exemplaren deren einige am Rand handschriftlich eingetragen. Da sie sich teilweise auf Musikalien beziehen, will ich die Kataloge nennen, in denen ich sie gefunden habe [1]: W 80 A und W 85 A aus Leipzig, Stb. und F 1 H und F 57 F aus Berlin, K. B.

Die Titel sind in dem hier behandelten Zeitraum stets nach Wissenschaften geordnet und zwar so, daß die lateinischen Titel den deutschen gewöhnlich vorangehen. Die erste Stelle nehmen die Libri Theologici ein, ihnen folgen die Juridici, Medici, Philosophici, Historici & Geographici, Poetici, Musici, Peregrini Idiomatis. Die deutschen Bücher sind ähnlich geordnet. Eigentümlich ist ihnen eine Abteilung vermischten Inhalts: Bücher in allerlei Künsten.

Die angedeutete Ordnung ist im allgemeinen nicht sehr peinlich durchgeführt. Die musikalischen Titel sind häufig in mehrere Abteilungen

1) Die Erklärung der für die Katalogbezeichnungen eingeführten Abkürzungen folgt Seite 320 ff.

verstreut, in die historische (Abkürzung: Hist.), in die Bücher in allerlei Künsten (All. K.), die Libri Peregrini Idiomatis (Pereg.), gelegentlich in die theologischen (Theol.), am häufigsten aber in die drei Sammelabteilungen, die Libri futuris nundinis prodituri (Fut.), den Appendix oder Libri serius exhibiti (A.) und die Bücher, so nur in den Leipziger Markt ausgehen (L.). Die Abteilung Fut. kündigt die Werke an, die in der zukünftigen Messe erscheinen sollen. Die Abteilung A. trägt die von den Buchhändlern zu spät eingelieferten Titel in bunter Reihe nach. Der Inhalt der Abteilung L. ist aus der Überschrift bekannt, sie enthält indessen auch Voranzeigen, diente also gelegentlich ähnlichen Zwecken wie die Abteilung Fut[1]).

Außer Büchertiteln bringen die Mk. seltener auf der Rückseite des Titelblattes, häufiger am Ende buchhändlerische Nachrichten, die teilweise für die Geschichte der Mk. und des Buchhandels von Bedeutung sind.

Die Mk. sind im Durchschnitt etwa 5 Bogen stark; nach 1700 beginnen sie diesen Durchschnitt bedeutend zu übersteigen. Ihre Summe beträgt bis 1759 einige 860 Stück. Eine Übersicht darüber bieten die später zu besprechenden Zählungstafeln im Anhang, die auch für jeden Katalog einen Fundort angeben. Ich verdanke ihre Kenntnis der Güte des Herrn Hofrat von Hase. Die Mk. sind sicherlich in hoher Auflage gedruckt worden. Nach Kirchhoff's Mitteilung (Archiv XII. 126) kaufte schon 1589 der Magister Joh. Rühel aus Wittenberg 18 Catalogi librorum auf der Frankfurter Messe, um sie unter den Buchkäufern seiner Heimat zu verbreiten. 1767 bestellte der Berliner Buchhändler Voß 90 Stück Leipziger Mk. (Archiv V. 213). Außer den Urkunden spricht auch die große Zahl der erhaltenen Kataloge für ihre einstige starke Verbreitung. Jede ältere von Unfällen verschonte Bibliothek besitzt wenigstens einige Jahrgänge. Man ging sorgfältig mit ihnen um, band sie zum Teil für sich, zum Teil mit andern Heften in Sammelbände, in denen sie gewiß noch in vielen Fällen unerkannt ruhen.

II.

Die Glaubwürdigkeit der Meſskataloge.

Die Mk. sind Quellen zweiter Hand. Ihre Angaben bedürfen vor der wissenschaftlichen Verwertung der Prüfung und, wenn diese ungünstig ausfällt, der Beglaubigung. Der folgende Abschnitt ist der Prüfung gewidmet.

Die Glaubwürdigkeit der Mk. ist, freilich nur in großen Zügen, bereits von Schwetschke und Kirchhoff in den auf S. 307 f. erwähnten Schriften behandelt worden. Sie wissen (vgl. Codex, Einleitung, Anm. 5), daß man

1) Die Belege für diese meines Wissens neue Bemerkung folgen auf S. 323 ff.

schon in früher Zeit unfertige Bücher als fertig anzeigte, alte als neue einrückte, unvollständige Angaben machte, falsch einordnete, Drucker und Verleger verwechselte. Schwetschke fügt hinzu, daß diese Mängel von der Großartigkeit der Gesamtanschauung völlig aufgehoben würden. Er hat ganz recht, da er die Gesamtheit der Mk. vor Augen hat. Gilt es aber, die Mk. im einzelnen zu verwerten, wie in unserem Falle, so werden die kleinen Mängel fühlbar und müssen ihrer Größe nach geprüft werden.

Der Prüfung ist eine kurze Nachricht über die Herstellung der Mk. voraus zu schicken.

Die Titel der jeweilig neuen Bücher mußten von den Buchhändlern an den Herausgeber des Kataloges bis spätestens Donnerstag der ersten Meßwoche (später Mittwoch und noch früher) eingeliefert werden, damit der Katalog am Anfang der Zahlwoche (später sofort bei Beginn der Messe) fertig wurde und verschickt werden konnte. Die Vollständigkeit der Angaben hing also von dem Willen der Buchhändler ab. Wenn ihnen auch aus geschäftlichen Rücksichten an der Aufnahme ihrer Titel in den Katalog viel gelegen sein mußte, so haben sie doch sicherlich dann und wann die Einsendung der Titel unterlassen. Oft lieferten sie auch die Titel zu spät ein, so daß sie für den folgenden Katalog zurückgelegt werden mußten und vielleicht auch da nicht immer Aufnahme fanden. Unbedingte Vollständigkeit ist also von den Mk. von vornherein nicht zu erwarten.

Die Belege für das Gesagte finden sich bei Schwetschke, Codex, Einleitung: S. XV, rechts: Bericht des Syndikus Schacher an den Rat; ferner S. XV, Anm. 19: Bericht des Latomus; S. XVIII, Anm. 21: Ratserlaß; S. XXI, rechts unten: Monitum an die Buchhändler; S. XXII, links oben: ebenso; S. XXIII, Anm. 29: zu G 77 F; S. XXX zu G 82 F, G 95 F, G 55 O, W 59 M.

Die Frage, in welcher Gestalt die Titel von den Buchhändlern eingeliefert wurden, kann ich leider auf Grund der bisher von Schwetschke und Kirchhoff veröffentlichten Akten nicht entscheiden.

Um 1618 wurden die gedruckten Titelblätter selbst eingeliefert. Ein Ratsdekret vom 18. Sept. dieses Jahres (siehe Schwetschke, Codex S. XXII, links) befiehlt, daß »die Buchführer zu Verfertigung des Catalogi den ersten Bogen der Bücher zur Kanzlei einliefern, auch der Privilegien halber in den Titeln Anregung thun sollen«. 1689 dagegen scheint die Ablieferung der Titel in Abschrift üblich gewesen zu sein. Ein Monitum an die Buchhändler im Frankfurter Fastenkatalog dieses Jahres (siehe Schwetschke, Codex S. XXI, rechts unten) fordert auf, die Titel »leßlich, correct, in duplo« einzuliefern und zwar »einmal unter Beifügung gehöriger rubric jedes Buches Facultät, ob inter praesentes oder futuros, zwischen Montag und Mittwoch der ersten Meßwoche,

auch sonsten denen allhiesigen zumehrmalen desfalls publizirten Edikt und Ordnungen gemäß eingerichtet«. [Es ist zu wünschen, daß diese Edikte noch einmal aufgefunden werden.]

Über die Verarbeitung der eingelieferten Titel zum Katalog giebt der mehrfach erwähnte Bericht des Syndikus Schacher einige Auskunft. (Schwetschke, S. XVI, rechts oben.) Schacher selbst leitete den Druck. Er hielt 4 oder 5 Gesellen und hat selbst Tag und Nacht mit laboriert. Er bekam dafür den Erlös. 1647 schreibt der Drucker Conrad Reuter an den Rat (Schwetschke, S. XXII, links mitten): »Der Rathschreiber kolligirt die Titel und fertigt den Catalogum aus in einem geschriebenen Exemplari. Es ist vorgekommen, daß die Titel, die sich darin nicht fanden, vermittelst eines Trinckgelts von den Setzern in Truckerey hineinbracht worden seyn.« Von der Eile des Druckes spricht auch der Bericht des Druckers Sigismund Latomus (Schwetschke, S. XV, Anm. 19 rechts unten): »Soll nochmals in Publication dessen (des Kataloges), indem man Tag und Nacht continue die ersten Wochen der Messe darin arbeiten, kein Mangel erscheinen.«

Wenn also die Angaben der Mk. gelegentlich fehlerhaft sind, so wird man bedenken müssen, daß sie durch die Schnelligkeit der Drucklegung notwendigerweise an Genauigkeit einbüßten, wenn sie nicht schon von den Buchhändlern selbst in nachlässiger Form eingesandt worden waren. Soviel über die Herstellung der Kataloge.

Die nähere Prüfung beginne bei den Namen der Komponisten. Es liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß sie von den Herausgebern der Kataloge absichtlich gefälscht worden wären. Sie sind höchstens aus Versehen falsch gedruckt oder ausgelassen worden, so daß wir ein Werk, von dem wir sonst keine Nachricht haben, auf Grund der Mk. irrtümlich für namenlos halten können. Dieser Fall wird jedoch selten genug eintreten, so daß wir sagen können: Die Kataloge geben zuverlässige Nachricht über die Namen der Komponisten und darüber, ob die einzelnen Werke mit dem Namen des Komponisten gezeichnet sind oder nicht. Derselbe Glaube darf den Angaben geschenkt werden über Titel und Lebensstellung des Verfassers und über die Personen, denen er sein Werk widmete oder in deren Diensten er gestanden hat.

Die Titel der Werke selbst sind im allgemeinen wortgetreu mitgeteilt. Gerade bei Musikalien lag kein Grund vor, etwa aus Furcht vor der Bücher-Zensur, den Wortlaut der Titel absichtlich im Katalog zu ändern. Abweichungen, die thatsächlich vorkommen, sind dem Abschreiben und Drucken zuzuschieben. Sie bestehen fast ausschließlich in Verkürzungen. Ihr störender Einfluß wird glücklicherweise in vielen Fällen dadurch ausgeglichen, daß derselbe Titel in mehreren Katalogen enthalten ist, von denen jeder ein anderes Stück des Titels ausläßt, so daß am Ende

aus mehreren unvollständigen Titelangaben eine vollständige wieder hergestellt werden kann[1]).

Soweit Jahreszahlen in den Katalogen angegeben sind, sind sie in den meisten Fällen unzuverlässig. Der Mk. diente, man muß das stets im Auge behalten, in erster Linie geschäftlichen Zwecken. Es lag den Buchhändleren daran, ihren Büchern möglichst den Schein der Neuheit zu geben. Sie trugen daher kein Bedenken, die Zahl des Erscheinungsjahres nach Bedarf zu ändern (siehe Schwetschke S. XIX, Anm. 21 links oben, Erlaß des Frankfurter Rates circa 1613). Dieser Mißbrauch führte vielleicht dazu, daß etwa seit 1610 die Zahl des Erscheinungsjahres überhaupt nicht mehr abgedruckt wurde. Wo Jahreszahlen vorkommen, haben sie die meiste Wahrscheinlichkeit dann, wenn sie von dem Erscheinungsjahr des Katalogs verschieden sind.

Die größten Abweichungen von dem Wortlaut des Titelblattes weisen die Angaben über Drucker, Verleger und Ort auf. Sie zu erklären, müssen wir noch einmal zur Herstellung der Mk. zurückkehren (siehe Archiv VII. 141). Die Buchhändler trugen dazu bei durch Einsendung eines Verzeichnisses aller von ihnen zur Messe gebrachten neuen Bücher, wohl zu merken, eigenen und fremden Verlages. Die Kanzlei in Frankfurt vermerkte auf jedem Verzeichnis den Namen des Einlieferers und ließ denselben gewöhnlich mit abdrucken, meist mit dem Zusatz: prostat apud, damit jeder wissen sollte, bei welchem Händler das betreffende Buch in der Messe zu haben war. So geschah es, daß in vielen Fällen der Katalog an Stelle des Druckers und Verlegers den Händler nannte. Da nicht immer angegeben ist: gedruckt durch, im Verlag oder zu haben bei, so ist nicht immer zu entscheiden, ob der hinter dem Druckort stehende Name einem Drucker, Verleger oder Händler gehört. Hier muß in den einzelnen Fällen aus der Geschichte des Buchdruckes und Buchhandels Belehrung geschöpft werden.

Schließlich geben die Meßkataloge noch das Format der Bücher an; es geschieht in der Regel richtig.

Die bisher recht günstigen Prüfungs-Ergebnisse werden nun durch einen Umstand getrübt. Das Vorkommen eines Titels in den Mk. berechtigt nicht zu dem Schluß, daß das entsprechende Buch wirklich auf der Messe erschienen oder überhaupt unter die Presse gekommen ist. Dieser Mangel erklärt sich wieder aus dem ersten Zweck der Kataloge, das Geschäft zu fördern. Man richtete zwar schon frühe eine Abteilung für die künftig erscheinenden Bücher ein, aber sei es mit Absicht, sei es aus Versehen, die Buchhändler ließen doch noch unfertige oder überhaupt niemals erscheinende Bücher in die regelmäßigen Abteilungen des Kataloges, wie man damals sagte »inter

1) Vgl. Titelproben im Anhang unter Nr. 11; 147; 191 etc.

praesentes«, setzen. Mit diesem bereits von Zeitgenossen gerügten Unfug bezweckten sie nichts anderes, als möglichste Bekanntmachung ihrer Neuigkeiten, vielleicht auch Anlockung von Pränumeranten. (Beleg: Schwetschke, S. XIX, Anm. 21 links oben, Ratsdekret.) Daß die Glaubwürdigkeit der Mk. auf solche Weise in ihrem ganzen Umfang um einen Grad heruntergebracht wurde, kümmerte sie offenbar wenig.

Eine andere, die Glaubwürdigkeit zwar weniger beeinträchtigende, aber die heutige Benutzung um so mehr erschwerende Unsitte war die, Neuigkeiten mehr als einmal anzuzeigen. Sie wird bereits vom Leipziger Buchhändler Henning Groß in der Widmung des Mk. 1600 Fasten beklagt.[1]) Ich halte den fünften Teil aller angezeigten Musikalien für Wiederholungen. Diese verleiten bei geschichtlicher Verwertung der Mk. zu falscher Annahme von Neuausgaben und Nachdrucken, denn man kann nie wissen, ob die entsprechenden Bücher nicht im Laufe der Zeit verloren gegangen sind. Außerdem wird durch die Wiederholungen die Zählung der Titel, die zur Gewinnung eines Blickes über die Erzeugnisse des Musikaliendruckes nötig ist, erschwert.

Fassen wir nun die Prüfungs-Ergebnisse zusammen, so gelangen wir zu folgendem Urteil:

Die Mk. versprechen ein annähernd treues Bild von der Ausdehnung des Meßhandels mit Musikalien zu geben (siehe die Zählungstafeln).

Die Nachrichten über bisher unbekannte Komponisten, über ihre Lebensstellung und über die Personen, in deren Diensten sie standen oder denen sie ihre Werke zueigneten, sind von vornherein als zuverlässig aufzunehmen[2]).

Die Angaben über die Werke selbst bedürfen stets der Prüfung und gelten als zweifelhaft, so lange sie nicht von durchaus sicherer Seite bestätigt werden. Umgekehrt aber besitzen sie selbst bestätigende Kraft, wenn sie mit einer gleichfalls zweifelhaften, jedoch aus anderer Quelle fließenden Nachricht übereinstimmen. Außerdem dienen sie der Forschung als Wegweiser, indem sie dieselbe veranlassen, nach bisher unbekannten Büchern zu suchen. Und sollte alles verloren oder überhaupt nicht in Druck gekommen sein, so können sie doch wenigstens zur Auffindung entsprechender Handschriften führen.

Jahreszahlen sind am zuverlässigsten, wenn sie mit dem Erscheinungsjahr des Kataloges nicht zusammenfallen. Nummer der Auflage und Format sind im allgemeinen richtig angegeben, der Druckort nicht immer. An Stelle des Druckers oder Verlegers steht gelegentlich der Händler.

Das Gesagte gilt für alle einzelnen Titelangaben der Kataloge. Es lassen sich aber auch über ganze Kataloge und Katalogreihen von vornherein Werturteile fällen, die das Urteil über die einzelnen Angaben ent-

---

1) Vgl. auch das eben genannte Dekret.

2) Siehe S. 323 ff.

sprechend ändern. Um einige Beispiele anzuführen. Der Willer'sche Katalog scheint von 1610 ab mit seiner Musikalienabteilung dem ausgedehnten Musikalienhandel Willer's[1]) gedient zu haben. Er zeigt unter anderm im Jahre 1626 140 Musikalien an, von denen höchstens 18 als Neuigkeiten gelten dürfen. Die Zuverlässigkeit seiner Angaben steht also in dieser Zeit unter dem Durchschnitt.

Der Lutz'sche Katalog ist um 1615 in seiner Musikabteilung von Willer abhängig. Der katholische Katalog hat während seiner ganzen Dauer kaum einige Selbständigkeit erlangt. Das sind nur Beispiele, gewonnen auf Grund der kleinsten Katalogabteilung. Die eingehende Prüfung, die von der Geschichte der Mk. vorzunehmen ist, wird den Wert und das Verhältnis der Kataloge zu einander gewiß noch ausführlicher bestimmen. Schließlich ist bei der Prüfung einer Katalogangabe auch die Abteilung zu berücksichtigen. Musikalien sind, wie bereits erwähnt, in allen Abteilungen der Kataloge zu finden. Keine davon bürgt für völlige Glaubwürdigkeit des Inhaltes. Alle zeigen gelegentlich einmal, ohne es besonders anzumerken, ein zukünftiges Buch als erschienen an. Häufiger geschieht dies aber nur in der Abteilung L[2]). Ihren Angaben ist daher von vornherein verhältnismäßig am wenigsten Glauben zu schenken, wenn es in Frage steht, ob ein Buch erschienen ist oder nicht.

Die Einzelergebnisse der Prüfung lassen sich dahin zusammenfassen, daß alle Angaben vor der wissenschaftlichen Verwertung der Beglaubigung bedürfen. Ich wies bereits in der Einleitung darauf hin, daß die zeitgenössische Bücherkunde die Aufgabe hat, der Geschichtsschreibung die zur Beglaubigung zeitgenössischer Angaben nötigen Hilfsnachrichten darzubieten, und werde nun in einem Schlußabschnitt andeuten, welche Mittel und Wege sie zur Lösung der vorliegenden Aufgabe zu wählen hat.

---

1) Auf einen ausgedehnten Musikalienhandel Willer's schließe ich aus einem umfangreichen Lagerkatalog musikalischer Bücher, den Herr Hofrat von Hase mir gütigst zuführte, und auf den aufmerksam zu machen, ich bei der günstigen Gelegenheit nicht unterlassen möchte. Es ist ein sogenannter Privatkatalog, ein Verzeichnis von Büchern desselben oder verschiedenen Verlags, die von einem Händler vertrieben werden. Sein Herausgeber ist der oben genannte Georg Willer. Der Titel lautet: Catalogus librorum musicalium variorum authorum omnium nationum tam italorum quam germanorum, tam recentium quam veterum, quos lector venales reperiet apud Georgium Willerum Bibliopol. Augustae. Dasselbe deutsch. Gedruckt zu Augsburg bei David Francken. Anno 1622. Er enthält auf 14 Seiten 359 Titel, von denen 16 der katholischen Ritualmusik, 227 der lateinischen und 116 der deutschen Musik angehören. Er findet sich in München, Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek.

Zwei ähnliche Kataloge, »Indice di tutte le opere di Musica che si trovano nella Stampa della Pigna di A. Vincenti. In Venetia« 1619(?) und 1649 wurden von Rob. Eitner neugedruckt. Es sind zeitgenössische Bücherverzeichnisse. Ich werde im 3. Abschnitt der Abhandlung auf ihre Verwertung zurückkommen.

2) Vergleiche die Titelproben im Anhang unter Nr. 299—303.

III.

Die Beglaubigung der Meſskataloge.

Von einem besondern Beglaubigungsgeschäft brauchte nicht die Rede zu sein, wenn alle von den Mk. angezeigten Bücher noch zugänglich wären. Es fehlen nach den von mir auf Grund des nach und nach erscheinenden Quellen-Lexikons von Rob. Eitner ausgeführten Stichproben[1]) etwa für ein Viertel aller Mk.-Angaben die ordentlichen Belege, d. h. die Bücher selbst. Dieser, allerdings unerwartet hohe, Bruchteil allein heischt umständliche Beglaubigung. In Frage steht dabei, ob die betreffenden Bücher erschienen sind oder nicht. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, von welcher Seite die Antwort zu erwarten ist. Wo die ordentliche Bücherkunde versagt, giebt vielleicht die zeitgenössische Auskunft. Wir hatten ihr in der Einleitung die Aufgabe zugeteilt, zeitgenössische Nachrichten aller Art und Herkunft übersichtlich zusammenzustellen. Sie hat dieselbe noch nicht gelöst. Wir können jedoch einstweilen im Geist die Früchte ihrer Arbeit genießen und sagen, daß diejenigen ihrer Angaben, die sich mit denen der Mk. decken, ohne doch von ihnen abhängig zu sein, im allgemeinen dieselbe bestätigende Kraft besitzen, wie die leider nicht mehr zugänglichen Bücher.

Der Gang des Beglaubigungsgeschäftes wird also dieser sein. Es stellt zunächst die zeitgenössische Bücherverzeichnung auf Grund des, wie wir sahen, reichlich vorhandenen Nachrichtenstoffes einzelne inhaltlich scharf begrenzte Verzeichnisse her und ermittelt, so gut es geht, Herkunft und Glaubwürdigkeit ihrer Angaben (z. B. Abschnitt 1 u. 2 der Abhandlung). Grundlagen bilden vor allem die übrigen aus dem 16.—18. Jahrhundert erhaltenen buchhändlerischen Kataloge. Sie besitzen von vornherein größere Glaubwürdigkeit als die Mk., da die Buchhändler in ihre eignen Bücherverzeichnisse kaum die Strohmänner aufgenommen haben dürften, die sie den Mk. oft genug zuschickten. Drei dieser sogenannten Lagerkataloge habe ich bereits genannt, den Willer'schen 1622 und die beiden des A. Vincenti 1619 (?) und 1649. Die Kenntnis der übrigen ist Herr Hofrat von Hase bereit, jedem zu vermitteln, der eine planmäßige Verzeichnung aller in Lagerkatalogen angezeigten Musikalien ausführen will. Wiederum vergleiche man den gedruckten Katalog der Bibliothek des Börsenvereins zu Leipzig. Die Lagerkataloge müssen in derselben Weise wie die Mk. ausgezogen und zu zeitgenössischen Verzeichnissen umgestaltet werden.

In zweiter Linie kommen die auf Mk. und Lagerkatalogen beruhenden Sammelwerke in Betracht. Ich habe einige davon bereits auf S. 306 f. genannt. Ihre Reihe muß nach Kräften vervollständigt werden. Sie müssen

1) Siehe Anhang S. 322 ff.

gleichfalls zu Zettelkatalogen umgestaltet werden, da ihre gegenwärtige Gliederung zu wünschen übrig läßt. Wird ihr Inhalt alsdann mit dem der Mk. und der Lagerkataloge vereinigt, so stellt sich von selbst heraus, welche ihrer Angaben neu sind und welche nicht.

An dritter Stelle sind die über verlorene oder aufgelöste Bibliotheken erhaltenen Nachrichten zu zeitgenössischen Bücherverzeichnissen zu verarbeiten. Sie besitzen nach ihrer Natur einen sehr hohen Grad von Glaubwürdigkeit. Ich habe dabei nicht bloß älteste Nachrichten, wie Kataloge verlorener Kantorei-Bibliotheken etc. im Auge, auch die zahlreichen Bücherauktions- und Antiquariatskataloge der Gegenwart gehören hierher; fast möchte ich auch von den Katalogen der in persönlichem Besitz befindlichen Bibliotheken sprechen. Denn streng genommen darf die ordentliche Bücherbeschreibung nur Bestände solcher Bibliotheken berücksichtigen, die nach menschlicher Berechnung zu allen Zeiten jedermann zugänglich sind. Die persönlichen Bibliotheken sind jederzeit der Gefahr der Vertrödelung ausgesetzt. Auf keinen Fall aber dürfen buchhändlerische Kataloge im Dienst der ordentlichen Bücherbeschreibung verwendet werden, wie bisher oft genug von seiten alter und neuer Bücherkundschafter geschehen ist.

Ferner darf die zeitgenössische Bücherbeschreibung Nachrichten aller Art aus gedruckten und geschriebenen Quellen ausziehen und zur Beglaubigung der Mk. herbeischaffen. .Nur muß sie dabei die oft genug gewünschte Rücksicht auf das Ganze walten lassen und alle Verzeichnisse nach denselben Grundsätzen herstellen, damit später die zeitgenössische Bücherkunde nur deren zufälligen Inhalt nach den von der Geschichtsschreibung gebotenen Gesichtspunkten zusammenzuziehen braucht, um der Geschichtsschreibung das Hülfsmittel darzubieten, das sie als Rechtsgrundlage für ihr Urteil über Wahrheit oder Unwahrheit der durch entsprechende Bücher nicht belegbaren Meßkatalog-Angaben braucht [1]). Versagt auch dieses Mittel, so bleiben die betreffenden Angaben unbelegbar. Die Geschichtsschreibung mag sie alsdann verwerten wie sie kann.

Ich bin mir der Langwierigkeit des Geschäftes bewußt und kann, so lange es nicht erledigt ist, nur raten, gleichsam auf den Raub zuzugreifen und zu verwerten, was nach Maßgabe der erteilten Auskunft über Entstehung und Glaubwürdigkeit der Mk. zu verwerten ist. Ich gebe im Anhang eine Auswahl solcher neuen, noch unbestätigten den Meßkatalogen entnommenen Nachrichten.

Zum Schluß möchte ich den an sich ausführbaren Vorschlag zur Beglaubigung der Mk. durch eine entsprechende Erweiterung annehmbarer machen. Es empfiehlt sich, die hierzu nötigen Nachrichten mit gleichzeitiger Rücksicht auf die Beglaubigung aller übrigen er-

1) Vgl. Titelproben in Anhang unter Nr. 245; 256; 276.

reichbaren zeitgenössischen Nachrichten zu sammeln. Sie werden sich von selbst gegenseitig zur Beglaubigung dienen und außerdem, zu einer allgemeinen zeitgenössischen Bücherkunde vereint, ein wertvolles Nachschlagewerk bilden, das für eine Unmenge von Kompositionen und Schriften angiebt, in welchen Büchern ihre Titel angezeigt, ihr Vorhandensein erwähnt, ihr Inhalt verwertet und beurteilt worden ist. Die einzige Schwierigkeit bei der Herstellung eines solchen Werkes würde in der Beschaffung der nötigen Arbeitskräfte liegen. Ich setze meine Hoffnung auf die jüngsten Hilfskräfte der musikalischen Geschichtsforschung, die Studenten. Es giebt zur Einführung in die Musikgeschichte kaum ein besseres Mittel, als selbständige Anfertigung bücherbeschreibender Arbeiten. Wenn jeder Student der Musikgeschichte im Anfang seiner Studienzeit auch nur ein kleines zeitgenössisches Nachrichtenwerk, etwa eine Reihe buchhändlerischer Lagerkataloge, oder ein Sammelwerk wie Draudius, oder einige Jahrgänge einer älteren Musikzeitung nach allgemein gültigen Grundsätzen auszöge und die Ergebnisse, die er im einzelnen nicht verwerten kann, an eine öffentliche Sammelstelle einschickte, so würde er neben seiner eigenen geschichtlichen Einsicht auch die Sache der zeitgenössischen Bücherbeschreibung fördern. Ich lege den Führern in der Förderung der Musikwissenschaft den Vorschlag zur Begutachtung vor.

Anhang.

Ich gebe im folgenden Anhang erstens einige Titelbeispiele, führe zweitens die Zählung der in den Mk. enthaltenen Titel vor, nehme drittens zum Quellen-Lexikon von R. Eitner Stellung und gebe zum Schluß Anleitung zur Ausübung der zeitgenössischen Bücherbeschreibung.

I. Die Titelproben.

Die Beispiele sind bestimmt, die verschiedenartige Bedeutung der Mk. zu veranschaulichen. Sie führen die Bezeichnung des oder der Kataloge, denen sie entnommen sind. Ihre große Anzahl machte hier, wie vor allem im »Verzeichnis« aller Mk.-Angaben die Einführung von Abkürzungen für die Mk.-Bezeichnungen nötig. Ich schicke die Erklärung dieser Abkürzungen voraus und bitte nur, durch ihre scheinbare Schwierigkeit und allzugroße Einfachheit sich nicht abschrecken zu lassen. Es dürften kaum glücklichere gefunden werden.

Eine Katalogbezeichnung besteht aus drei Teilen, dem Namen des Herausgebers, der Jahreszahl und der Meßbenennung. Z. B.: Willer — 1595 — Fastenmesse. 1. Den Namen ersetzte ich durch den Anfangsbuchstaben, W = Willer; die beiden ersten Ziffern der Jahreszahl ließ ich weg und wählte dafür für jedes Jahrhundert andre Meßbenennungen;

3. die Meßbenennungen kürzte ich wieder mit nur einem Buchstaben ab. Dieser Benennungen sind sechs: Nundinae vernales und autumnales, Frühjahr- (Fasten-) und Herbstmesse, Oster- und Michaelismesse. Ihre natürlichen Abkürzungen sind: 1. V und A. 2. 𝔉 und ℌ. 3. 𝔒 und 𝔐. Jede Katalogbezeichnung trägt eine dieser Meßbenennungen. Von diesen wählte ich für die Kataloge des **16.** Jahrhunderts V und A, für die des **17.** Jahrh. 𝔉 und ℌ und für die des **18.** Jahrh. 𝔒 und 𝔐. Nun kann ich ohne Bedenken die beiden ersten Ziffern der Jahreszahlen weglassen, die Art der Meßbenennungen kennzeichnet das Jahrhundert deutlich genug. Die Abkürzung N ist Seite 348 Zeile 5 erklärt. Nach diesem sind Beispiele fast überflüssig.

1. Die Katalogbezeichnung »Willer 1595 nundinae vernales« wird ersetzt durch W 95 V. (V deutet wie A auf das 16. Jahrh.)

2. Statt »Frankfurter öffentlicher Katalog 1611 Herbstmesse« schreiben wir nun einfach F 11 ℌ. (ℌ deutet wie 𝔉 auf das 17. Jahrh.).

3. Statt »Groß'scher Katalog 1720 Ostermesse« einfach G 20 𝔒 (𝔒 deutet wie 𝔐 auf das 18. Jahrh.). Besonders zu merken sind nur die für die Namen der Herausgeber eingeführten Abkürzungen. Sie prägen sich nach der Kenntnisnahme von der Geschichte der Meßkataloge leicht genug ein. Hier sind sie:

W	= Willer	Schm	= Schmidt
P	= Portenbach (bis 1590 Herbst gleich Portenbach u. Lutz)	Eg	= Egenolph
		B	= Brachfeld
L	= Lutz	K	= Katholischer Katalog
F	= Frankfurter öffentlicher Katalog	Myl	= Mylius
		Cat.sing.	= Catalogus singularis
G	= Groß (Leipziger Katalog)	KW	= König-Willer. (Ein unbedeutender Nachdruck.)
Lb	= Lamberg		

Die ersten sechs Kataloge sind die wichtigsten. Der Vorteil, den die vorgeführte Abkürzungsweise gewährt, leuchtet ein. Mir hat allein die Auslassung der beiden Jahrhundertziffern weit über 16000 Ziffern zu schreiben erspart, von dem Vorteil der Namens- und Meßabkürzung zu schweigen.

Um das Wiederfinden der Titel in den einzelnen Mk. zu erleichtern, habe ich bei denen, die nicht in die Abteilung Libri Musici oder Teutsche musikalische Bücher eingereiht waren, die Bezeichnung der betreffenden fremden Abteilung wieder abgekürzt beigefügt. Die Erklärung dieser Abkürzungen erfolgt S. 347 der Zählungstafeln. Die Abteilungs-Bezeichnungen sind von den Katalog-Bezeichnungen stets durch Komma getrennt. Also F 56 𝔉, Fut = Frankf. 1656 Fasten, Abteilung Libri futuris nundinis

prodituri. Zwei und mehr Fundstellen für denselben Titel sind stets durch Semikolon (;) getrennt. Also L 8 ℌ; F 9 𝔉. Zwei und mehr Kataloge derselben Messe hinter einem Titel werden nur mit dem Namen des Herausgebers bezeichnet; Jahr und Meßbenennung konnten beim zweiten und allen folgenden Katalogen derselben Messe füglich ausgelassen werden. Also: W 4 ℌ; L; F; Lb. Das sind 4 Herbstkataloge vom Jahre 1604, der erste von Willer, der zweite von Lutz, der dritte von Frankfurt und der vierte von Lamberg. Das ist klar. Enthalten mehrere Katalog-Bezeichnungen gleichen wie verschiedenen Jahrganges dieselbe Abteilungs-Bezeichnung, so wird dieselbe wiederum nur an erster Stelle ausgeschrieben, in der Folge aber diesmal abgekürzt mit ib. (ibidem). Also F 7 ℌ, Pereg; Lb, ib. (Letzteres gleich Lb 7 ℌ, Pereg.) Die Anwendung der vorgeführten Abkürzung ist aus den unten folgenden Titelproben reichlich zu ersehen.

Ich schicke ihnen nur noch wenige Worte voraus. Sie sind mit Hülfe des gegenwärtig bis zum Buchstaben H veröffentlichten Quellen-Lexikons von Robert Eitner gewonnen. Ich habe am Ende der Abhandlung zu diesem Werke Stellung genommen. Es eignete sich trefflich für meinen Zweck. Alphabetisch geordnet wie mein Verzeichnis, giebt es nach dem Stande der heutigen Wissenschaft Auskunft über die allenthalben erhaltenen Musikalien vergangener Jahrhunderte. Ich brauchte also nur Titel für Titel zu vergleichen, um ungefähr festzustellen, welcher Bruchteil der Meßkatalog-Angaben auf noch unbekannte Bücher hinweist oder neue Aufschlüsse aller Art zu bieten vermag. Dabei konnte ich mit Fug annehmen, daß das, was für die unter A—G verzeichneten Werke gilt, auch für die übrigen gelten werde. Da fand ich denn, daß, um mich kurz auszudrücken, neu sind:

im	16.	Jahrhundert	27 %	aller	Meßkatalog-Angaben
»	17.	»	30 %	»	»
»	18.	»	43 %	»	»

Die Zahlen sind gewiß durch irgend welche zufällige Umstände etwas zu groß geworden. Es mag sich in Zukunft herausstellen, um wieviel sie durch neue, über die Mitteilungen des Quellen-Lexikons hinausgehende Funde erniedrigt werden.

Die versprochenen Titelproben wollen kein vollständiges Bild der Verluste geben. Sie sind unmittelbar dem »Verzeichnis« entnommen. Einige habe ich für den vorliegenden Zweck in kenntlicher Weise gekürzt. Die wörtliche Übereinstimmung mit der Vorlage (den Mk.) ist stets gewahrt, die buchstäbliche nicht. In vielen Fällen, besonders unter D und E, habe ich erläuternde Anmerkungen beigeschrieben. Die durchgeführte Ordnung ist kaum zu erkennen. Die Titel sind im Verzeichnis nach

Jahrhunderten gesichtet und alsdann alphabetisch nach den Namen der Urheber geordnet. Eingeführt ist die Abkürzung E = R. Eitner, Quellen-Lexikon.

Hier sind die Titel:

A. Unbekannte Komponisten.

1. **Henr. Behem.** Musica in qua continentur Melodiae propriae & adoptimae 4. voc. J. Henr. Behem. Doctoris Scholastici Moguntiae 1597. L 97 V; L 97 A.

2. **Fridericus Bourhusius.** Musices Erotematum libri II descripti per F. B. Menortzhagensem. Tremoniae, 8. 1573. W 74 V.

3. **Cyriacus Ehrngass.** 40 christliche neue u. alte 4st. liebl. Newjahrs u. Weihenacht Gesenng u. Psalme, zu gemeinem nutz publicirt anno novo 1596. durch M. C. E. 4. Erf. 1596. W 96 V.

4. **Don Ferdinandi de las Infantas** plura Modulationum genera, quae vulgo Contrapuncta appell. supra excelso Gregoriano Cantu. Venet. 4. 1579. W 79 A.

5. D. F. d. l. I. Sacrar. varii styli cant tituli Spiritus sancti liber sec. cum 5 vocib. Venet. 4. 1578. W 79 A.

6. **Gasparo Fionno.** Opera nova chiamata la fama lib. pr. Canzonelle Alla napolitana di Gasparo Fionno Musico. in Lyone Stampata per L'authore. 4. 1577. P 77 A, Pereg. [etwa Gasparo Fiorino?]

7. **Zacharias Bagen.** Cantus Missarum octo, 5. voc. cum B. ad org. fol. Col. ap. G. Grevenbruch. F 34 F; G.

8. **R. D. Antonii Berthe** Parnassi Musici Pars pr. exhibens omnimodas Variationes super Alemandas & Cant: Pars sec. exhib: Courantes. Pars tertia continens: Cour. Gagl. & variones omnis generis: Pars quarta & ult. fantasiarum super ut re mi fa sol la, itemque super octo tonis musicis. fol. Leodii Petr. Eller. F 43 H; G.

9. **Didimus Betzius.** Lib. pr. Motectar. Dn. D. B., 5. vocib. 4. Venet. 1608. L 8 H.

10. **Martin Bohemius.** Centuriae tres precationum rythmicarum oder 300 Reimgebetlein .... mit anmut. Melod. ... Breslau ... G 59 F, L; F 59 H, Fut; G, ib.

11. **Marcus Bollius.** Vaticinium augustiss. coelorum imperatricis [cui] vulgo Magnificat [nomen est tribus quondam vocib.] a M. B. Organorum Moderatore Rottwillae [ad S. Crucem Organista octies] illustratum & nunc ab ipsius filio Marco ibidem organicina auctum [editum, adiectis X trium voc. motetis]. 4. Argent. Marcum ab Heyden [Rotwilae Maxim. Helmlin]. F 26 H, A; G, ib; W 27 F; F; G.

12. **Joh. Georg Braun.** Kurze Anleitung der edlen Music-kunst ... von J. G. B., Cantore Eccl. Lu. Han. zu welcher etliche Canones ... beigefüget hat Herr J. J. L. u. E. V. A. 8. Hanau in Verl. Carl Scheffers. F 80 H, Fut; G, ib. [Das Monogr. E. V. A. fehlt in E.]

13. **Christoph Buchwälter.** Gesangbuch ... durch Chr. B. alten Bürgern zu Buntzlau. 8. Dantisci ... G 39 H, L: Fut.

14. **Polycarpi Burckhards** Musikal. Herzens-Cymbeln, aus den Trostbrünnlein Israelis gezogen, in christl. poet. meditationes gesetzt u. fingirt, mit einer, auch 2. & 3. St. mit u. ohne Instr. fol. Schwäbisch Hall, bey Joh. Lenzen. F 45 F; G.

15. **Jacob Canffimus.** Missa 3. voc. & 2. Instrumentor. Jacobi Canffimi [Cauffimi] cum rip. 4. & cantionibus. fol. Colon. ap. Frid. Friessem. F 66 F; G.

16. **Andreas Cares.** Etliche Tabellen u. abgerissene Lautenkragen oder Griffbretter, d. i., wie man eine ... Verstimmung in die andere, auch in andere Tabulatur u. Noten versetzen soll, d. A. C. Martiburgensem, dero Kunst-Liebhabern u. Instrumenthändlern in Lpzg. 4. ap. Aut. G 52 F, L; G 53 F, L.

17. **von Chanteresne.** Deutlicher Erweiß, daß Operen u. Comödien spielen u. sehen kein Mittel-Ding, sondern eine genommene Freiheit sei, welche mit den Pflichten des wahren Christentums streite, aus einem franz. Autore nahmentlich Herrn von Ch. gezogen. 4. Jena b. Joh. Bielcken. F 1700 M, Hist; G, ib; F 1 O, Hist; G, ib.

18. **Petrus Colbovius.** 2 neue geistl. schöne Buß Lieder mit einer anmut. Mel ... P. C. S. S. Th. Stud. Lpzg, wieder aufgelegt bei Timotheo Ritzschen. G 45 H, L.

19. **Paul Gamerus.** Magni Dei, magnae matris Mariae canticum bifariam aequalibus vocibus 2. & 4., quas Basis continua sustinet. 8. receptis modis mus. seu tonis, olim per P. G. decantatum, nunc editum ab Augustino Crinesio Typographo Bambergensi. Bamb. ap. dictum Crinesium. W 27 F; F; G.

20. **Christian Gartnerus.** Dialogi Hermanno Evangelici, d. i. Hermanni 12. Evang. Lieder in eine 5stim. Harmoney gesprächsweise versetzet von Chr. G. Cantore Luneb. G 50 H.

21. **Lupus Geisler.** Crisis seu fatalis dies mundi versu Raderiano lamentatus: cui quadriga symphoniarum accantat, modulante, Lupo Geisler Monachiensi, adiunctum est Diagramma mus. instr. accommodatum. 8. Mon. W 16 H.

22. **Christophorus Grueber.** Sacrae cant., hoc est, Missae Magnif. & Modectae 8. voc. cum dupl. B. ad O. Aut. Chr. Gr. Organista monasterii Neresheimensis. 4. Augustae. W 25 F; W 26 H.

23. **Christiani Grundmanns** Musikal. Trauerklang von 4. 5. bis 6. St., auch manierlich leichter Motetten Art, bei Leichbegängn., Sonn- u. Fest-Tagen zu gebr. 4. Nordhausen b. Jerem. Gottern. G 79 H, L. [Diese Angabe findet sich nur im Exemplar MC 790ª der Berliner K. B. Die Thatsache, daß in älteren Zeiten Bücher gleicher Auflage doch an Inhalt verschieden sein konnten, veranlaßt mich zu der Forderung, daß die zeitgenössische Bücherbeschreibung neben den Titeln ihrer Quellen auch den Umfang kurz vermerken muß. Ich bin leider erst im Laufe der Arbeit zu dieser Einsicht gelangt, konnte also bei der Nennung der benutzten Kataloge nicht in ihrem Sinne handeln.]

24. **Cunrad Gustethus.** schol. Mart. Cantor (Brunsvigae). [Diesen Namen verweist E. nicht, obwohl er im Abschnitt: Henr. Grimm (Bd. 4 des Quellenlexikons) enthalten ist.]

25. **Charander.** Der Leipziger Poetengang, in welchem I. Geistl. u. weltl. Cantaten u. Arien denen Liebhabern der Composition u. Musik. II. Leichen u. andre Carmina, III. vermischte Gedichte, verfertiget worden von Ch. Lpzg in Verl. Friedr. Lankischens Erben. G 7 M, Fut.

26. **Joh. Nicolai Deucesi** Dictonarium trilingue musicum . . . Termini technici, so in der ganzen Musique vorkommen, erkläret. Aller musikal. Instr. Namen . . . Verlegts der Autor. F 15 O.

27. **Franeisc. Finds** Sonaten, Capric. Allem. Corent, Sarab. Gigue & Arien. fol. Lpzg b. Joh. Herbord Kloßen. G 8 O.

28. **Pierot Faustin Forté.** Das bei vergnügten Stunden spielend u. singend aufführende musikal. Tobacks=Collegium durch P. F. F. 4. Frf. b. Mich. Gottl. Grießbach. G 52 O.

29. **M. Friedrich Frisii** Ceremoniel der Trompeter u. Heerpauker. (Lpzg verlegts Friedr. Groschuff?) G 9 O, Hist.

30. **Gottfr. Zachar. Fristers** auserl. musikal. Texte über die Sonn= u. Fest=tags=Evangelia. 8. Quedlinb. in Com. b. Joh. Andr. Bauern in Halle. G 56 M.

31. **J. P. Gaspari.** Texte auf die gebräuchl. Tänze . . . Lpzg b. J. C. Martini. 4. G 13 O.

B. Unbekannte beziehungsweise noch nicht gefundene Werke.

33. **Gregorius Aichinger.** Liber sec. sacrar. Harmoniarum super L. Psalmum Miserere mei Deus 4. 5. & 6 voc. Aut. R. D. G. A. Dillingae Greg. Henlin 1612. fol. W 12 H; W 13 F; W 14 F.

34. **Felice Anerio.** Litaniae B. Mariae Virg. nonis vocib. Aut. R. D. P. Philippi. Item. 8. vocib. Auct. F. A. 4. Antv. 1615. W 15 H; L.

35. **Jean de Castro.** Chant musicale sur les nopces du ser. Prince don Phil, Pr. de Spaigne &c. le tut mis en Musique à 5. p. par. J. d. C. è Coloigne. 4. 1597. W 97 A; G.

36. idem. Madrigali di Giov. de C., Maestro di Cap. de sereniss. Sign. Giov. Gulielmo Princ. di Cleves Juliers & de li Monti &c. Con doi Canzoni Francese à 6. v. del medes. Autore nuov. comp. & data in luce à 3. v. Anv. P. Phal. & Gio. Bell. 4. 1588. W 88 A; P.

37. **Claudii Corregii** Madrigali 5. voc. Venet. 4. 1566. W 67 A.

38. **Stephan Rossetti.** Madr. 5. voc. per Claudium Corregium correcta. 4. Venet. 1567. W 68 V. [scheint zu fehlen in Emil Vogel's Bibliothek.]

39. **Giov. Croce.** Psalmi Poenit. 6. voc. In Leyda nella Stampa del Plantino appr. Chrph. Raphelengio. 4. 1600. G 1600 F.

40. **Clemens non Papa.** Eccellentiss. aliquot Musicorum selectae cantiones gallicae harmonicis numeris suaviss. adornatae: autoribus C. n. P., Crequilone, Petit Jan & aliis. 3 libri. 3. voc. Lov. P. Phal. 4. 1569. W 69 A. [nicht zu finden in E.]

41. Recueil des fleurs produictes de la Divine Mus. à 3. p. par C. n. P. Thomas Crequillon &c. Lov. 4. 1569. W 69 A. [ebenso.]

42. C. n. P. Missa defunctor. 4. constans partibus. Lov. fol. regali. 1570. W 70 A.

43. **Balthasaris Donati** Madr. 6. & 7. voc. Venet. 4. 1557. W 67 A. [Fraglich ob in E.]

44. **Johann Eccard.** J. E. Mulhusini 20. chr. Gesäng Helmboldi, m. 4. 5. & m. St. Mülhausen. 4. 1574. W 74 A.

45. **Thomas Elsbeth.** Neue Auserl. teu. u. lat. L. m. 3. St. durch Els. Francum. Fr. a. d. O. Friedr. Hartman. 4. F 99 V; Lb; Lb 99 A, L; G 1600 N.

46. Cant. sacr. 4. 5. 6. & 8. voc. Th. E. Neapol. Franci. Lignicii impr. ap. Nicol. Sartorium. 4. Lb 10 F, L. [scheint zu fehlen in E.]

47. **Joanninus Fauereus.** Canzoni alla Napolitana à 6. di J. F. maestro di Cap. del ser. Elettore di Colonia. in Duaco. 4. 1610. W 10 F; W 10 H.

48. Cantiunculae sacrae & piae ad instar Villanellar. mus. modis diversis compositae 4. vocib. Aut. J. F. Duaci 1616. 4. W 16 F; L; L 16 H; W 17 F; W 17 H.

49. **Jacob Floris.** Modulorum aliquot tam sacr. quam prophanor. cum 3. vocib. liber unus. Aut. J. F. Lov. 4. 1573. W 75 V.

50. **Joachim Fridericus Fritzius.** Neue geistl. Tricinia, ganz liebl. m. 3. gleichen St., wo man nicht allezeit 4. oder 5. haben kann, zu singen, auf allen den Instr. füglich zu gebr. komp. u. in Dr. verf. d. J. F. F. Brandenb. Marchianum, Schulmeistern zu Karpfenberg in Styria. Nürnb. gedr. d. Cath. Gerlachin Erben. 4. 1593. W 94 V; P; L; Eg.

51. **Matthias Gastritz.** M. G. Neue Gesäng m. 4. St. u. lateinisch. Nürnb. Ulrich Neuber, octavo oblonga. 1569. W 69 A.

52. **Bartholomaeus Gesius.** Novae Melodiae 5. voc. à B. G. Fr. a. O. Frid. Hartman. 4. 1597. P 97 A; G.

53. Das ander Theil, des andern neuen operis geistl. deu. L. d. M. Luth. Nicol. Hermanni u. a. fr. Chr. m. 4. St. contr. nach bekannten Coral Melodien gesetzt d. B. G. ib. ap. eund. 4. 1605. Lb 5 H, L.

54. B. G. Münchb. Musici celeberrimi neue teu. geistl. Gesäng, so zuvor nie ausgegangen m. 4. 5. & 6. St. ib. ap. eund. 4. 1616. F 16 F; Lb.

55. B. G. Neue teu. geistl. Gesänge sampt dem Lobgesang Ambrosii & Augustini m. 4. & 5. St. komp. Fr. a. d. O. 1616. 4. W 16 H; L.

56. Cant. Missae de nativ. Christi in pium ac salutarem usum Ecclesiarum musicis sex voc. numeris comp. à B. G. ib. ap. eund. 4. Lb 9 H, L.

57. Teu. u. lat. Hochzeitgesäng m. 5. 6. 8. u. m. St. komp. d. B. G. in ein opus zusammengebracht u. verlegt d. Fridr. Hartm. Buchh. zu Fr. a. d. O. 4. F 14 F; Lb.

58. B. G. Musici celeberrimi Mutetae selectiss. Lat.-Germ. una cum lepidiss. Galliardis vivo Aut. sparsim ed., nunc in unum corpusculum redactae. Fr. a. O. Frid. Hartmann. 4. [1616] F 15 H; Lb; K 16 H; K 17 F.

59. Eiusd. Fasciculus etl. Teu. u. Lat. Moteten auf Hochz. u. Ehrentägen komp. m. 4. 5. 6. & 8. St. ib. ap. eund. 4. F 16 F; Lb.

60. **Emanuel Hadrianus.** Pratum mus. longe amoeniss., cuius spaciosissimo ambitu, praeter varii generis phantasias, comprehendentur selectiss. diversor. autor. Madr. 4. 5. 8. voc. Balleti 5. voc. Cantiones 3. voc. variae modulationes, omnis generis choreae, Passomero, Grilliardae omnia ad test. tab. redacta per E. H. Antv. Beller. fol. W 1600 H; F; Lb; G. [scheint zu fehlen in E.]

61. **Conrad Hagius.** Ander Theil neuer teu. Tricinia, welche ... neben andern hinzugefügten 4. 5. & 6.st. Gesängen, auch etl. Fugen u. Canonen zu 2. 3. 4. 5. & 6. St. auffs neu komp. d. C. H. Rintel. Grävelichen Holstein. Capm. Frankf. Ant. Hummen. 4. F 10 H; Lb.

62. Erster Th. etl. teu. geistl. Ps. u. Ges., in welchen die Melod. im Diskant sind gebraucht ... F 12 H; Lb.

63. Erster Th. neuer teu. Gesänge ... mit schönen Texten zu singen u. a. J. z. gebr. m. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. St. samt einer Erinnerung an den Leser, in quinta voce. Anemomachia, id est, pugna ventorum 4. voc. u. sind im tenor

varia annalia dicta chronicōs von 1610. Jahr bis 1621. zu finden durch C. H. ... F 14 H; Lb; K; ib. in Verl. des Autoris. F 15 F; Lb.

64. **Georg Ludwig Agricola.** Musikal. Nebenstunden ander Theil. ap. Autorem. Gotha. G 71 F, L.

65. Eiusd. ander u. 3. Theil Sonaten, Prael., Allem., Cour. Ball. auf franz. Art. fol. Gotha, Sal. Reyher. F 75 F, Fut; G, ib. [Zukünftiges Buch!]

66. **Joh. Rudolf Ahle.** Dreifaches Zehen allerhand neuer Sinf. Pad. Ball. Allem. Mascaraden, Arien, Intr. Cour. u. Sarab. m. 3. 4. & 5. St. 4. Erfurt Joh. Birckner. F 50 F; G; F 55 H; G.

67. Neuer Sonaten, Pad. Intr. Arien, Ball. Alem. Cour. u. Sarab. m. 2. 3. 4. 5. St. Erster Theil. 4. Erf. Joh. Birckner. F 54 F; G; F 54 H; G; F 55 H; G.

68. **Joan. Bapt. Ala.** Pratum musicum variis cantionum sacrar. flosculis consitum. 1. 2. 3. & 4. voc. cum B. c. quarum aliae decerptae ex libro secundo sacrar. cant. J. B. A. da Monza: aliae nunquam antehac ullibi locorum editae. Antv. haered. P. Phal. Typographi Musices. F 34 F; G.

69. **Heinrich Alberti** Arien vermehret mit dem neunden Theil. fol. Königsberg b. Martin Hallervorden. G 76 F, L. [Nennt schon L. H. Fischer a. a. O.]

70. **Christoph Antonius.** Erster [u. ander] Theil weltlicher Liebes-Gesänge mit einer Vocalst. benebenst dem G. B. daruntergesetzt, von Chr. A. Organisten zu St. Peter in Freybergk. 4. Freyberg b. Georg Beuther. G 43 H, L; G 45 H, L. [Der 2. Theil fehlt in E. Er ist handschriftlich auf der Stadt-Bibl. Leipzig erhalten. Daselbst findet sich auch der 1. Theil, den E. nur aus dem britischen Museum kennt. Es ist zunächst anzunehmen, daß der 2. Teil nie erschienen ist. Die Abteilung L. zeigt, wie wir sahen, gelegentlich auch zukünftige Bücher an.]

71. **Christian Henrich Aschenbrenner.** Sonat. Prael. Allem. Cour. Ball. Arien, Sarab. &c. m. 3. 4. 5. & 6. St. nebens dem B. c. 4. Lpzg b. G. H. Fromman. F 75 H; G.

72. **Joh. Caspar Trost.** Ausrechnung des Clavicymbal-Claviers, Joh. Alberti Bann, mit nötigen Anmerkungen. parerg. 7. eiusd. 4. G 73 H, L.

[Der Mk. G 73 H verzeichnet in der Abteilung L 15 Werke Trost's. Sie sind nach Fétis alle Handschrift geblieben. Er kann Recht haben. Die Abteilung L zeigt gelegentlich nicht veröffentlichte Werke an. — Die Arbeit Bann's selbst ist E. nicht bekannt.]

73. **Jacob Banwart.** Teutsche mit neu komponirten Stücken u. Cour. gemehrte Tafel Musik, auf neu ital. Manier. m. 2. 3. 4. St. 4. Costnitz. Joh. Gerlin. F 52 H; G.

74. **Henricus Baryphonus.** Institutiones Musico-Theoricae ex fundamentis Mathematicis. 4. Leipzig ap. Closeman. F 20 F dop; G dop.

75. **Philipp Jacob Baudrexel.** Primitiae Deo & Agno coelestis hierarchiae cantatae, oblatae, sacratae, modisque musicis recentibus inflexae à D. Ph. J. B. 4. Aug. Vind. Joh. Weh. F 46 H; G.

76. **Joh. Benn.** Missae 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. cum adiunctis Litaniis Deiparae Mariae Virg. denis vocib. concertatae, Aut. J. B. Neufratensis [Chori musici Praefecto in Gundelfingen. Argentinae ap. Joh. Phil. Sartorium] fol. Rottwilae Joan Max. Helmlin. F 26 F, Fut; G, ib; W 27 F; F; G. [vgl. den Componisten Joan Benn.]

77. **Andreas Berger.** Teu. weltl. Trauer u. Klaglieder m. 4. St. d. A. B. Fürstl. Würtemb. Musicum aulicum. 4. Augsb. Seb. Müller. 1609. L 9 F; F; Lb.

78. Magnum Tricinium tergeminum in memoriam Belli Germanici finiti & Pacis tandem reductae, factum ab A. B. Ulmae. fol. F 50 F; G.
[Fraglich, ob derselbe A. B. Eitner kann die Lebenszeit A. B.'s nicht begrenzen.]

79. **Heinr. Joh. Franciscus [à] Biber.** Sonata à 5. 6. 8. Aut. H. J. F. B. Nürnb. Joh. Löchner (vermutlich Löhner). F 81 H, A; G, ib.

80. Mensa Sonata, à 4 in 6 Partien bestehend. Aut. H. J. F. B. ap. eund. F 81 H, A; G, ib.

81. Sonatae, Violino, aeri incisae. Norib. W. M. E. Partes(?) F 84 H; G.
[Diese 3 Werke scheinen in E. zu fehlen.]

82. Fidicinium Sacro-Profanum, tam Choro quam Foro, 4. & 5. Fidibus concinnatum & concini aptum. fol. mit den neu inventirten Noten gedruckt. Nürnb. Wolfg. Moritz Endter. F 83 F; G.

83. **Joan Bapt. Blanco.** Missae tres, 4. 6. & 8. vocib. concinendae J. B. Bl. Aut. 4. Venet. 1606. L 6 H. [scheint zu fehlen in E. Siehe daselbst Bianco.]

84. **Georg Bleyer.** Musikalische Erquickstunden m. 4. 5. bis 6. St. 4. Jena b. Joh. Theod. Fleischern. G 38 H, L: Phil.

85. **Gottfried Bockerodts** wiederholtes Zeugnuß der Wahrheit gegen die Musik u. Schauspiele (Opern), Comedien . . . F 99 F, Hist; G, ib.

86. **Erhard Bodenschatz.** 15 deu. auserl. Magnificat, wie dieselben in der christl. Kirchen samt dem Benedicamus zu singen bräuchlichen, auf unterschiedene modos musicales m. 4. St. gesetzt, derer etliche hiebevor publiciret, etliche aber jetzo ganz neu komp. u. in Dr. verf. d. M. E. B. Lichtenbergensem Musices Studiosum, dieser Zeit Pastoren zu Osterhausen. Lpzg ap. Henning Grossium Seniorem. 4. G 21 F, L: Fut; G 21 F, L.

87. **Wolfgang Carl Briegel.** Intraden u. Sonaten à 4. 5. St. auf Cornetten u. Trombonen zu gebr. 4. Joh. Birckner [Erfurt]. F 69 F; G.

88. Verschmähte Eitelkeit in etlichen geist- u. weltl. Liedern. 4. Gotha, Sal. Reyher. F 69 F, Fut; G, ib.

89. W. C. Brügels Arien. fol. Francof. Thom. Matth. Götz. F 71 F, Fut; G, ib; F 71 H, ib; G, ib.

90. Christl. Concerten von einer Stimm u. 2 Violinen nebenst dem G. B. Gott zu Lob u. denen Liebhabern der Musik zur Ergetzlichkeit. 4. Gotha bei Sal. Reyher. G 72 F, Fut.

91. W. C. B. . . . geistl. Concerten m. 5. als 3. Vokal- u. 2 Instr.-St. 4. Darmstadt ap. Auth. F 75 H, Fut; G, ib.

92. Sonatae 4. & 5. vocib. Darmst. b. dem Autor. F 75 H, Fut; G, ib.

93. Capriccen auf sonderbare lustige Manier m. 4. St. 4. ap. eund. F 75 H, Fut; G, ib. [vgl. folg.]

94. Musikal. Erquickstunden lustiger Capriccen m. 4. St. samt e. B. c. 4. Darmstadt ap. A. O. Fabrum. F 79 H; G. [vgl. voranstehendes.]

95. Evangel. Gesprächs-Music m. 4. Sing u. 5. Instr. St. samt e. G. B. Frankfurt (Giessen). A. O. Faber. 4. F 77 H, Fut; G, ib; F 78 H, Fut; G, ib.

96. Musikal. Seelenlust, über alle u. jede Sonntags u. vornehmste Fest-Episteln durchs g. J., auch mehrertheils außer der Zeit füglich zu gebr. Mit 3. od. 4. Singst. nebst 2. Violinen. Giessen b. Henning Müllern. F 94 H, Fut; G, ib.
[Die meisten dieser Werke sind Futuri.]

97. **Georg Bronner.** 6 deut. Cantaten mit einer Singst. u. 5. Instr. nach Ital. Manier. fol. Lpzg b. Joh. Herbord Kloßen. G 99 H, L: Hist.

98. **Philipp Fridericus Buchner.** 24 Sonaten, nemlich 4 mit 2. Violinen, 2 mit einem Violin u. Viol da Gamba, 2 mit 1. Violin u. Fagotto, 1 mit 2. Fagotten, 2 mit 1. Violin, lauto oder Viola da Braccio, u. Viola da Gamba, 7 mit 2. Violin u. Fagotto, 3 mit 4., u. 3 mit 5. Instrument. Francof. ap. Ammonium & Serlinum. G 60 H, A.

99. **Dietericus Buxtehude.** Unterschiedl. Hochzeit-Arien. fol. Lübeck b. Urich Wetstein. G 72 H, L.

100. Fried- u. Freudenreiche Hinfahrt des alten Simeons in 2. Contrapunkten abgesungen. fol. ap. eund. F 75 F; G. [Kennt C. Stiehl, Lübeck. Tonkünstler-Lexikon, sagt aber nicht, woher.]

101. Himml. Seelenlust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt ... Christi [in 5. unterschiedenen Abhandlungen auf der Operen Art mit vielen Arien u. Ritornellen, in einer musikal. Harmonia à 6. voc. concert. nebst divers. Instr. u. Capell-St. gebracht.] F 84 F, Fut; G, ib.

102. Das allererschröcklichste u. allererfreulichste, nemlich Ende der Zeit u. Anfang der Ewigkeit, gesprächweise [auch in 5. Vorstellungen à 5. voc. concert. & instrum. &c. gezeiget.] F 84 F, Fut; G, ib. [nach Stiehl bei Moller u. andern aufgeführt.]

103. **Joan Melchior Caesar.** Musikal. Wend-Unmuth, bestehend in unterschiedl. lustigen [Quodlibeten] u. kurzw. teu. Concerten von 1. 2. 3. 4. 5. so St. als Instr. musikalisch gesetzt von J. M. C. des hohen Domstifts zu Augsb. Capm. 4. [8.] Zu finden in der Buchgaß bei Jacob Koppmeyern, zwischen der Meß bey Joh. Görlin. [Augsb. in Verl. des Aut.] F 87 F, Fut; G, ib; F 88 F; G.

104. J. M. C. ... Hymni de Dominicis & Temporibus de Proprio & Communi Sanctorum ... 2. 3. & 4. vocib. sine & cum Instr., iisque plerumque ad lib. Vox prima opus quintum. Aug. Vind. sumpt. Aut. Typis Jac. Koppmayeri, Reip. August. Typogr. M. D. C. XCII. F 91 F, Fut; G, ib. — id. J. M. C. Hymni. 4. Aug. Vind. ap. Aut. Francof. & Kronigerum Haeredes Goebelii. F 92 F; G.

105. **Maffeo Cagnazzi.** Il primo libro delle canzonette à 3. v. di M. C. 4. Venet. 1605. L 6 F.

106. **Samuel Capricornus.** Geistl. Concerten ander Theil, m. 4. St. 4. Stutgart b. Jos. Weyrich Rößlin. F 65 F; G. [fehlen in E., vermutlich aber auf der Bibl. zu Schwarzenberg in Sachsen erhalten.]

107. 1. Th. deutscher Madr. m. 2. & 3. St. 4. ap. eund. F 59 F; G; F 59 H; G.

108. Jocoserium musicalium 3. instrumentis adornatorum pars prima. Stutgardiae ap. J. W. Rösslin. F 63 F; G.

109. Flores musici voce sola cum duobus instr. fol. Herbipoli Joan Bencard. F 69 F; G.

110. Opus aureum Missarum ad 6. 10. & 12. sonos redactum, cum B. ad O. fol. Francof ap. Johan & Casp. Bencard. F 70 F; G.

111. Continuirte neue angest. u. erfr. Tafelmusik. fol. Dilingae Jo. Casp. Bencard. F 71 F; G.

112. **Julianus Cartarius.** Completorium integrum, 8. vocib. decantandum, per Fr. J. C. 4. Venet. 1606. L 6 H.

113. **Marsilio Cassentini oder Cauentini.** Cantus primi chori consueta à 3. Chori di M. Cassentini. 4. 1608. L 8 F.

[L 9 H schreibt Cauentini; Eitner schreibt Casentini.]

114. **Giov. Battista Cesena.** 114. Canto il terzo lib. delli concerti à 2 v. di F. G. B. C. 4. Venet. 1608. 1609. L 8 H; L 9 F.

115. **Antonio Cifra.** Canto di A. C. maestro di Cap. de Seminario Romano, il sec. lib. de Madr. 5. v. Venet. 1608. L 8 F.

116. **Giov. Antonio Cirullo.** Di G. A. C. di Andria il 4. libro de Madr. à 5. v. Venet. 1604. L 4 F.

117. **Joh. Bapt. Cocciola.** Concentus harmonici [Huteronici ecclesiastici 2. 3. 4. & 5. vocib. cum B. c. ad O. J. B. C. Vencellensis. 4. [12.] Antv. P. Phal. W 25 H; W 26 F dop.

118. **Avernius Coma.** Missa 4. 5. & 8. voc. & una pro defunctis. Aut. A. C. centensi. 4. Venet. 1608. L 8 H. [Ist vermutlich gemeint Antonius Coma, der nach E. aus Cento stammt.]

119. **Jean Sigismond Cousser.** Festin des Muses contenant six Ouvertures de Theatre accompagnées de plusieurs Airs par J. S. C. fol. Francf. chez Jean David Zunner. F 3 M; G, Pereg.

120. La Cicala della Cetra D'Eumomio Operetta musicale dedicata & consecrata al potentiss. sacratiss. clementiss. Caesare, il gran Leopoldo primo, Imp. de Romani, Ré di Boemia & Ungheria &c. composta & decantata da Giov. S. Cusser. Fol. Frankf. b. Joh. Dav. Zunner. F 3 M; G, Pereg.

121. **Joan. Crüger.** Crügeri Recreationes musicae. 4. Berlin b. Daniel Reicheln. G 51 F, L. [scheint zu fehlen in E.]

122. **Musophilus Dedekind.** Studentenleben, darinn allerl. akad. Studenten Händel mit teu. poetischen Farben entworfen, m. 5. St. gesetzt von M. D. Erf. Joh. Birckner. F 27 F; G.

123. [Dodecas Musicar. delitiarum] Jägerleben, darinn die Jägergesellschaft beneben allerlei in Wald u. Feld gewöhnlichen Wildjagden mit teu. poet. Farben entworfen u. repraesentiret, m. 5. St. auf allerl. Instr. zu gebr. komp. von M. D. ap. eund. [Erf. b. Melch. Dedekind.] F 28 H; G; F 29 H; G.

124. **Constantin Christian Dedekind.** Elbingischen Musenlust in 175. berühmter Poeten auserl., mit anmutigen Mel. beseelten Lust-Ehren-Zucht u. Tugend-Liedern bestehend. 4. Dresd. u. Lpzg b. G. H. Froman. F 64 H; G. — id. [ähnliche Fassung.] F 65 F; G.

125. Doppelte Sang-zälle, worinnen 24. Davidische Psalm-Sprüche in einstim. Partitur, nach allen 6 menschl. Stimmen u. heutiger Capellmanier gesetzt, enthalten. fol. Lpzg in Verl. Chrn. Kirchner. F 63 F; G; G 63 H, L.

126. Davidisches Harfenspiel .... Frankfurt, Casp. Wächter. F 65 F; G.

127. 22. Concerten über den 119. Psalm. Dresden b. Joh. Chrph. Zimmermann. G 1700, L: A.

128. **Joan Degen.** Hymni V. una cum Litaniis de sacratiss. V. Salvatoris nostri J. Christi vulneribus, notis musicalibus per diversos tonos ac Melodias 4. vocib. cum partitura illustrati à J. D. [Deger] Bambergae ad S. Martinum Sacellano. Ingolstadii. [Augustae, Willer.] W 26 F; F; G; W 26 H.

129. **Christophorus Demantius.** Threnodiae, d. i. Sehnliche Klagelieder über den unzeitigen ... Abschied des weyl. durchl. hochgeb. Fürsten u. Herrn, Herrn Christian des andern Herzog zu Sachsen ... publicirt u. in Dr. geben durch Chr. D. Cantorem zu Freiberg. 4. Lpzg Barth Voigt. 1611. L 11 H; F; Lb.

130. Laudes nuptiales ... welche nicht allein mit lebendiger Stimme, sondern auch auf allerl. mus. Instr. auf 1. 2. sowohl nach Beliebung auf 3. &

4. Chor füglich zu gebr., m. 8. St. neben einem B. c. artlich u. mit bes. Fleiß gesetzt u. komp. von Chr. D. Freibergae Direct. Musico. Freiberg b. Georg Beuther. G 41 H, L.

131. Laudes Sioniae ... 6. 7. 8. 10. & 16. vocib. .. ap. eund. G 42 F, Fut.

132. **Joh. Michael Dilherr.** Seelen-Musik 1. & 2. Th. .. Sampt einem Anhang ... aus Joh. Wilh. Simlers, Joh. Krügers, W. C. Briegels, Balth. Musculi, Dan. Friderici, Casp. Mövii u. andern mus. Büchern genommen. Zu 3. 4. & 5. St. in einem Buch verfasset. St. Gallen verlegts Jacob Hochreutiner Buchbinder, u. zu finden b. Emanuel Königs sel. Söhnen, Buchh. in Basel. F 84 F; G. [nicht zu finden in E.]

133. Geistreiche Andachts-Arien [Lieder] .... mit 3. Sing- u. 3. [5.] Instr. St. samt e. G. B. u. liebl. Symphonien elaborirt. 4. Ulm b. G. W. Kühnen. G 91 H, L: deu. theol.; F 92 F; G.

134. **Joh. Dilliger oder Dillinger.** Musica poenitentiaria & consolatoria, oder Buß u. Trost Musica mit neuen Melodien u. anmütigen geistl. Texten, m. 3. 4. 5. 7. & 8. St. komp. d. M. J. Dilliger Cantorem zu Coburg. Cob. Frid. Gruner. F 30 H; G.

135. Musica Oratoria & Laudatoria m. 3. 4. & 5. St. komp. ap. eund. F 30 H; G.

136. Musica Thanatobulentica & excitatorio oder bedachtsame Aufmunterungs u. Sterbens Musica, m. 3. 4. 5. 6. 8. St. verfert. von M. J. D. Cant. zu Cob. ap. eund. F 31 F; G; F 31 H; G.

137. **Joh. Donfridus.** Jubilus Bethlehemiticus, hoc est, cantiones sacrae lat. & germ., div. autor. de Christo infante, eiusque matre virgine, virginisque sponso Josepho, Liber VI. operum Mus. collectorum J. D. civis & ludi moderatoris Rotenburgensis ad Neccarum. Argent. P. Ledertz. F 29 F; G.

138. **Adam Drese.** Neue Balletten, Capriccen, Cour. u. Sarab. m. 1. 2. & 3. Violin, samt dem G. B. 4. Erf. Joh. Birkner. F 45 H; G.

139. Symphonien, Ball. Cour. & Sarab. Ander Theil. 4. G 46 H, L.

140. **Joan Baptistae Dulcini** Laudensis Liber pr. missarum 6. vocib. Venet. 1604. L 4 F.

141. **Matthias Ebio.** Madrigalium sacrorum Decas prima, Hamb. Tob. Gundermann. G 50 F, L.

142. Concertationes ecclesiasticae. ap. eund. G 50 F, L.

143. **Georg Engelmann.** Missae aliquot G. E. Organist. ad D. Thom. 8. voc. 4. Lpzg b. Henning Kölern. G 43 H. [E. kann die Lebenszeit Engelmann's nicht umgrenzen, nach dieser Nachricht könnte er 1643 noch gelebt haben.]

144. **Philipp Heinrich Erlebach.** Ph. H. E.s wohl ausgearbeitete u. nach der neuesten Art komp. Chur-Arien in 5. St. eingetheilet. G 8 N, Hist.

145. (vermutlich id.) Chorus Symphoniacus, oder nach der neuesten Art komp. Chor-Arien in 4. Singst. 4. b. J. M. Gollner. G 8 O.

146. **Sebastian Ertelius.** Hymnus B. Jacoboni Tudertini fallaciam huius mundi deplorantis mus. modis. 4. parib. vocib. express. Aut. F. S. E. 4. Monachi. W 16 H.

147. Psalmodiae vespertinae solemnibus totius anni festivitatibus 8. vocib. [& tam vocum, quam variorum instr. usui accom.] Aut. F. S. E. Regulam D. S.] Benedicti [in Garten prof. sacerdote] 4. Monachi. W 17 F; W 17 H; W 19 F; W 20 H.

148. **Jacobus van Eyck.** Eiusd. Euterpe of Speel Godinne, Opgberoukt met veelerhande uitnemende Voysen, als Psalmen, Pav. Cour. & Konstelyk

en lieffelyk gefigureert, met verscheyde veranderingen, by d'Matthysz. 4. F 76 H; G.

149. **Benedictus Faber.** Natalitia Christi .... m. 4. 5. 6. & 8. St. gesetzet u. in Dr. geben d. B. F. ... 4. Cob. b. Fr. Gruner Buchh. G 29 H, L; F 30 F; G; F 30 H; G.

150. **Joan Feldmayr.** Sacrae Dei laudes, sub officio divino concinendae 1. 2. 3. 4. voc. cum B. G. seu partitura aut. J. F. Ducalis coll. Berchtersgadensis organis. 4. Passaviae. W 18 F.

151. **Felicianus.** Psalmodia vespertina Deo & semper virgini sacrata, & 3. vocib. concenta à F. Feliciano Suevi Ord. Min. Liber quartus. 4. Lucernae, David Hauff. F 42 H; G.

152. Cithara patientis Jobi versa in luctum à G. F. Suevi. 4. Herbipoli Elias Michael Zinck. F 48 H; G.

[E. kennt den F. nur aus einer kleinen Handschrift.]

153. **Andreas Finold.** Die fröhl. Auferstehung Jesu Christi mit 1. 2. 3. & 4. St. gesetzt d. A. F. Musicum. fol. Erf. Joh. Birckner. F 21 F; G.

154. **Joh. Fischer.** Musikal. Maienlust, bestehend in 7. Partien, als Sonaten Allem. Ball. Giguen &c. meistens franz. Manier à 2. Violin & Basso in duplo. 1. Theil. 4. verlegt und in Kupfer gebracht von Gabriel Ehingern, zu finden b. Joh. Balth. Chph. Wusten. F 81 H; G.

155. Triumphierende Helden Musik der beeden Helden des Prinzen Eugenii u. Herzogs Marlboroug vorgestellet von Joh. F. fol. Lübeck b. Peter Böckmann. G 6 O, Hist. — id. Le triomphe de Prince Eugene & du Duc de Marlbourog, sur les Francois & Bavarois dans la bataille de Hochstädt representé, dans une musique martiale par le S' Jean F. aux depens du P. Böckmann. G 6 O, Pereg.

156. **Melchior Franck.** Neue Quodlibet, d. M. F. ... m. 4 St. komp. 4. Nürnb. 1603. W 3 H.

157. Neues Quodlibet m. 4. St. komp. d. M. F. 4. Magdeburg bei Kirchnern. 1604. F 4 H; Lb.

158. Ein neu Quodl. m. 4. St. komp. d. M. F. 4. Nürnb. Paul Kaufmann. 1607. F 7 F; Lb.

[Diese 3 Werke sind aus E. nicht genau zu bestimmen.]

159. Flosculi musicales Lat.-germanici, ex Jubilo sacro D. Bernhardi collecti, & 3. vocib. adornati à M. F. ... Jenae ap. Sal. Grunerum. F 25 F; G.

160. Jubilus D. Bernhardi Poeticus 3. vocib. tam latino quam germanico stylo compositus à M. F. ... Nürnb. Halbmeyer. F 26 H, A; G, ib.

161. **Daniel Friderici.** 1. Th. neuer liebl. Concerten m. 3. St. Aut. D. F. Islebiensi. 4. Rostock, Joh. Hallerford. F 17 F; Lb.

162. **Valentin Geuck.** Neue teu. Tricinia komp. d. V. G. Cassellanum. 4. Cassel b. Wessel 1603. F 3 F; Lb.

(Id?) V. G. Cassellani Tricinia 3stim. weltl. Lieder beides zu singen u. auf J. z. spielen komp. 4. Cassel 1603. F 3 F; Lb.

163. **Nicolaus Gotschovius.** Centuriae sacrarum cant. & motect. à 4. 5. 6. 7. 8. 9. & plur. voc. Decas tertia. Aut. N. G. Rost. Sumpt. Autoris. Prostat ap. Frobenium. Lb 10 F, L.

164. Decas musicalis prima sacrar. odarum 4. 5. 6. 7. 8. 10. & plur. voc. Aut. N. G. Rostochii ap. Hallervord. F 17 F, Fut.

165. **Hieronymus Gradenthaler.** Facetiae musicales à Violino & Basso cum Partitura, fidibus canere & Clavicymbalum pulsare discentibus exercitii gratia consecratae. fol. Norib. sumpt. W. M. Endteri. F 95 H; G.

166. **Henricus Grimm.** Tyrocinia ... concertationibus variis, tam ligatis, quam solutis ad 3. voces [pro schola Magdeburgensi] conc. & elaborata, per H. G. Magdeb. 8. Halae ap. Michael Oelschlegel. F 24 H; G. Ferner Ausgaben: G 24 H, L; F 25 F; G; F 29 F; G; G 30 F; F 30 H; G; F 32 H; G.

167. Fasciculus cantionum sacrar. in festivitatibus anniversariis usitatarum [usitatiorum &c.] [& hinc inde collectar. pro schola Magdeb.] per H. G. Magdeb. ap. haered. Joan Franci [u. Sam. Scheiben]. G 27 F, L; F 27 H; G.

168. Sacer septenarius musicus primus: d. i. 7 geistl. Concerten m. 7. St. nebenst dem [beigefügten] B. c. für die Orgel &c. [nach Beliebung] uf 2. Chor füglich zu gebr. samt einer 5. stimm. concertirenden Zugabe u. daraus gezogenen Capella verfert. d. H. G. Holzmund. Musicum. 4. Lpzg b. Joh. Frankens S. Erben u. Sam. Scheiben. G 35 F; G 35 H; G 37 F + H.

169. **Joh. Guth.** Exercitium musicum bestehend in auserl. Sonaten, Allem. Ball. Capriccen, Giquen, Cour. u. Sarab. nach neuester ital. Manier. m. 2. Violin, 1. Braccio, Violin & B. c. 4. Frankf. b. Joh. Görlin. F 72 H, Fut; G, ib.

170. **Giov. Agrell.** VI. Sinfonie à 4 [cio è Violino I. & II. Alto Viola & Cembalo o Violoncello, con Corni da Caccia.] fol. [Nürnb. u. in Wien b. Peter Conrad Monath in Com. Lpzg. b. Joh. Wendler.] G 48 O; G 50 O.

171. **Agricola.** Gesang, den die Freimaurer zu London zum Lobe des Königs von Preußen abgesungen, nebst 2 Melod. von Herrn A. 4. Berlin b. Joh. Heinr. Rüdiger. G 58 O.

172. **Bach.** Musikal. Gesangbuch von 950 auserl. geistl. Liedern u. Arien. Die unbekandten Melod. sind von Herrn Capm. Bach entweder neu verfertiget oder nach Befinden verbessert u. sodann sauber in Kupfer gestochen worden. klein 8. Lpzg b. B. Chr. Breitkopf. cum Privil. G 36 O.

173. **Samuel Rudolph Behr.** Anderer Theil der Tanzkunst, oder ausgesiebte Grillen [... Worbei auch nochmals unterschiedene sehr lustig gesetzte Musikalia der Autor mit angehenket] [nebst mehreren sehr lustig gesetzten Musikalien] 12. Lpzg b. Chph. Heydlern. G 3 N, Phil; G 3 O, Hist.

174. **Francesco Benda.** Sonata a Flauto traverso col Basso per Violoncello & Cembalo comp. da F. B. fol. Berlin, in Com. der Buchh. der Realsch. G 57 O. [scheint zu fehlen in E.]

175. **Giorgio Benda.** 6 Sonate per il Cembalo solo composto da G. B. Gotha in Com. b. Joh. Paul Mevius Sen. G 58 O. — Id. Gotha b. Chr. Mevius. G 58 O.

176. **Josephus Antonius Bernabe.** Orpheus eccl. Symphonias varias commentus Leopoldo I. Caesari Augustiss. Ecclesiae propugnatori Glorioso Musicae Patrono clement. consecratus à J. A. B. ser. Elect. Bavariae consiliario & capellae Mag. fol. Aug. Vind. ap. Jacob Koppmeyer & Andre Maschenbauer 1698. G 1700 O, L : A.

177. **Breidenstein.** V. Sonates pour le Clavessin 2 Vol. fol. Lpzg Joh. Wendler. G 54 O.

178. **Arcangelo Corelli.** Sonate à Violino solo & Violone ò Cimbalo del Signor A. C. da Fusignano. 4. In Norib. alle spese di G. M. Endter. G 4 O, Fut.

179. [**Joh. Fr.**] **Daube.** VI. Sonates pour le lut dans le gout moderne. Lpzg Joh. Wendler. G 51 O.

180. **Dehec.** 4. Sonate à Violino I. & II. Violoncello & Cembalo. fol. Lpzg Joh. Wendler. G 50 O.

181. **Joh. Friedr. Doles.** Der 46. Psalm in Musik gesetzt à Clarini, Timpani, Oboe, Violini, Viola, IV Voci Violoncello, Organo und einer Direktion in Stimmen. fol. Lpzg b. J. G. J. Breitkopf. G 58 M.

182. **Adam Falckenhagen.** Sonate di Liuto sola. fol. Norib. ap. P. C. Monath. G 36 O.

183. La premier douzaine des Menuets pour le Lut comp. par A. F. a Nuremberg chez Wolrab & Seitz & Zell. G 38 M.

184. 6. Sonate a Liuto solo &c. composte da Signore A. F. Opera prima fol. kostet 1. Thal. 8. Gr. u. und in Com. zu haben b. Pet. Conr. Monath. G 43 O.

185. 6. Partite a Liuto solo &c. opera seconda, fol. kosten 2. Thaler 16. Gr. ap. eund. G 43 O. [E. kennt das Erscheinungsjahr nicht.]

186. Concerti a Liuto ... Op. terza .... G 43 O.

187. Concerti a Liuto ... Op. quarta ... G 43 O.

188. 6. Sonatine da Camera a Liuto solo. Op. quinta. fol. kosten 1. Thaler. ap. eund. G 43 O.

[Überall gedruckte Preisangaben. Sehr seltener Fall.]

189. Sonate del Liuto solo &c. fol. Wien b. P. C. Monath. G 48 O.

190. **Joh. Christoph. Anton. Fiebig.** Heptaphonum Opus musicum s. septem Missae. fol. G 9 O. [Nach E. eine Handschr. in Dresden, k. öffentliche Bibl.]

191. [**Joh. Caspar Ferdinand**] **Fischer.** [J. C. Fischers wolerlaubte] musikal. Nebenstunden, wie solche [von virtueusen Gemütern; mit [jetziger Zeit üblichen] Allem. [Sarab. Bouréen, Giquen] [Balletten &c.] [m. 2. Violinen u. gedoppelten Baß, höchstvergnüglich] zuzubringen. fol. Augsb. b. Lorenz Kroniger u. Gottl. Göbels sel. Erben. F 1700 O; G; F 1 O; G; G 8 N, Gleditsch.

192. Lytaniae Lauretanae VIII. cum annexis IV antiphonis pro toto anno, 4. vocib. obl., 2. violinis, totidem tubis campestribus, seu cornibus venatoriis, concertantibus, non tamen necessariis, & 4. vocib., sive violis visceris, cum dupl. B. c. pro O. violine & concinnatae a J. C. F. Fischer, seren. Principis Ludovici Marchionis Badensis Capellae Magistro, opus novum. fol. Aug. Vind. ap. Joh. Frid. Goebelium. F 11 O.

193. **Balth. Galuppi.** Sinfonia nell' Opera la Diavolessa, à 2. Corni, 2. Oboi, 2. Violini, Viola & Basso. In einzelnen Stimmen. Lpzg J. G. J. Breitkopf. G 57 M.

194. Sinfonia II. III. & IV. à Corni Violini Oboi Viola & Basso in Stimmen. fol. ap. eund. G 58 M.

195. **Bened. Geissler.** Opus II. continens in se VI. Missas in quibus de Festo solenni una aliae breviores, a Canto, Alto, Tenore, Basso 2. Viol. atque 2. Cornibus pro Libitu, Violon cum Organo. fol. Aug. Vind. sumpt. haered. Jo. Jac. Lotteri. G 43 O.

196. **Joh. Grafens** 6 kleine Partien con 2. Viol. Viola & Basso. Opus V. fol. Aug. Vind. sumpt. haered. Jo. Jac. Lotteri. G 43 O.

197. J. G. sechstes Opus, oder zwei Soli vor die Quer-Flöte oder Violin, mit dem Baß, in Wolfg. Deers Buchladen zu Lpzg u. Rudolstadt in Com. zu haben. G 43 M.

198. **Carl Enr. Graun.** Sinfonia a 2. Corni, 2. Violini, Viola, 2. Fagotti obligati & Basso. in einzelnen Stimmen. Lpzg J. G. J. Breitkopf. G 57 M. [In E. nicht zu finden.]

199. **Namenlos. Spielmusik. 1734.** Allerhand Musicalia von den berühmtesten Meistern Berario [Berrario], Hendel, [Valentini], Quants, Boismortier,

Marcello [Marcelle], Tessarini, Santis, Tartini, Fiocco, Bausteder, Fesch, Hurlebus, d'Bouck [de Bouck] fol. Amsterdam & Lips. ap. Jacob Schuster. G 34 M; G 35 O. [Soll das ein Werk sein? In E. fehlen entsprechende Hinweise.]

C. Unbekannte Ausgaben.

200. **Jacob Archadelt.** L'excellence des chansons mus. comp. par M. J. A. Lyon 1572. W 72 A.

201. **Sethus Calvisius.** S. C. Musici & Chronologi & p. m. Harmonia cantionum eccl. Quedlinburg 8. G 60 H, L.

202. Compendium Musicae practicae pro incipientibus conscriptum à S. C. Lipsiae ad D. Th. Cant. Lips. 8. P 95 V; G.

203. **Henricus Faber.** Musicae compendium Lat.-Germ. M. H. F. Erphordia ap. Bierenstiel. 8. F 9 F; Lb.

204. M. H. F. Mus. comp. Lat.-Germ. [cum facile brevique de modis tractatu per Melchior Vulpium] Lips. impens. J. Krusiken. 8. F 14 F, Lb. — id. Halae Saxonum ap. Joach. Krusicken. F 16 F; Lb.

205. **Barthol. Gesius.** Hymni Patrum cum canticis sacris latinis & germ. de praec. festis anniv. quibus additi sunt & Hymni scholast. a B. G. 4. Fr. a. d. O. Hartman. Lb 9 H, L.

206. B. G. Münchbergensis praeclarum Opus musicum continens Missas sacras 5. 6. & plur. voc. Fr. a. O. ap. Mart. Guth. 4. F 21 F; G; F 21 H; G.

207. **Ruggiero Giovanelli.** Di R. G. Maestro di cap. in S. Luigi di Roma U. primo libro de Madr. à 5. v. novam ristamp. Venet. 4. 1592. P 92 A.

208. [Alto] il pr. libro delle Villanelle & arie alla Neapolitana à 3. v. di R. G. [Nouvam. istamp. & corette] Colon. Ger. Grevenbruch. 8. 1607. F 7 F; Lb; K; K, Pereg; K 8 F.

209. Villanelle del R. G. à 3. v. ap. eund. F 27 F; G. [Neuausgabe?]

210. **Adam Gumpeltzhaimer.** Psalmus 51. 8 voc. ab A. G. Trosp. Boio. Aug. Vind. exc. Val. Schoenigkius. 4. 1604. W 4 F; Aug. Georg Willer. F 4 F; Lb.

211. Lustgärtleins teutsch u. latein. geistl. Lieder 1. Theil [Erst u. ander Th.] durch A. G. von Trosp. in Bay. m. 3. St. komp. u. nun zum andern Mal in Dr. verf. Augsb. durch Val. Schönigk. 4. 1611. W 11 F; ib. b. Seb. Müllern. F 11 F; Lb.

212. **Conrad Hagius.** Neue kunstr. mus. Intraden ... Nürnb. b. Abr. Wagenman. F 14 H, Fut; K, all. K.

213. **Martin Agricola.** Melodiae scholasticae sub horarum intervallis decantandae, Aut. M. A. 8. Magdeb. b. Joh. Francum. F 12 F; Lb.

214. **Erhard Bodenschatz.** Florilegium Portense ... Lipsiae sumpt. Haeredum Gothofredi Grossii. G 62 F.

215. **Melch. Borchgrevinck.** Giardino nuovo di varii fiori musicali à 5. v., raccolti per M. B. fol. Hamb. Gundermann. F 51 F; G. [Neue Ausgabe?]

216. **W. C. Briegel.** 3. Th. evangel. Gespräch auf die Sonn- u. Haupt-Festtage. fol. Frankf. b. Thom. Matth. Götz. F 71 F, (Fut?); G, ib.; F 71 H; G. [nach E. erst 1681 erschienen.]

217. **Salomon de Caus.** Institution harmonique, Salomon de Caus, aus dem Französ. mit Kupfern u. Anm. von J. C. Trost. parerg. 14. fol. G 73 H, L. [Nach Fétis Handschrift geblieben.]

218. **Joh. Crüger.** Paradisus musicus, Musikal. Lustgärtlein aus liebl. 3stim. Harmonia zugericht von J. C. 4. Berlin, Frankf. a. d. O. b. Martin Guth. F 22 F; G; Myl; F 22 H; G; F 25 F; G. [Eitner läßt das Jahr unentschieden, 1628?]

219. **Christoph. Demantius.** Threnodiae ... G 36 H, A. [Neuauflage?] Isagoge artis musicae ... Onolsbach b. Paul Böhm, editio quinta. Lb 11 H, L.

220. **Joh. Dilliger.** Flores musicales, sive musica ad epulum coeleste invitatoria m. 3. 4. 5. & 6. St. verfert. Coburg, Fridr. Gruner. F 31 H; G.

221. **Phil. Heinrich Erlebach.** ... Gottgeheiligte Singstunde ... Vermehrt. 4. Rudelstadt b. Joh. Martin Gollner. G 13 O.

222. **Jacobus Finettus.** Triplex sacror. concentuum fasciculus, [hoc est trium praestantiss. Musicorum Italorum] Jac. Finetti, Petri Lappii & Julii Belli [opera musica] [1. 2. 3. 4. 5. 6. & plur. vocib.] [cum B. g.] 4. Francof. Nic. Stein. Lb 18 H, A_2; K 18 H; K 19 F. [Der Appendix zeigt gelegentlich auch zukünftige Bücher an.]

223. **C. A. Frentzels** geistliche Arien auf die Sonntägliche Evangelia gerichtet. G 91 H, L: Deu. Theol.

224. **Daniel Friderici.** Eiusd. erstes musikalisches Sträußlein von schönen wohlriechenden Blümlein, so im Venusgarten gewachsen. 4. Rostock, Joh. Hallerford. F 14 F; Lb.

225. Bicinia sacra ... in 8. Regiomonti ap. Martin Hallervord. F 46 H; G.

226. Deliciae iuveniles, d. i. geistl. anmutige 4stim. Liedlein vor [die] junge studierende Jugend Aut. M. D. F. Cant. Rost. [Erster u. ander Theil] Rostoch b. Joh. Hallervord. F 31 F; G; F 34 F; G. — id. in 8. Rostoch b. Joach. Wilden. F 46 H; G; F 54 H; G. [E. kennt nur die Ausgabe 1654.]

227. Dan. Friderici Sertum. Rost. ap. Joach. Wildt. F 46 H; G.

228. Musica figuralis, ... Rostoch b. Joh. Hallervord. G 33 H. — id. Eiusd. Musica in 8. Regiomonti ap. Martin Hallervord. F 46 H; G. [Die Anzeigen 1646 sind möglicherweise Wiederholungen.]

229. **Wolfg. Getzmann.** Fantasiarum sive cant. mutarum liber primus è diversis Musicae coriphaeis collectus op. & st. W. G. [Getzandri] Organistae Francofurti ad S. Bartholomaeum. 4. Stein (Frankf.) [1611]. F 10 H; Lb; K 11 H. [Nach E. 1613 erschienen.]

230. **Joan Guidetto.** Directorium chori. ... Monachi. W 16 H. [Nach E. erst 1618 erschienen.]

D. Werke, die aus zeitgenössischen, teilweise auf Meßkatalogen beruhenden Werken bereits bekannt, aber noch nicht wiedergefunden sind.

231. **Vincentii Bell'hauerl** primus lib. Madr. 5. & 6. v. 4. Venet. ap. Ant. Gardanum 1567. W 68 V. [E. verweist auf Fétis.]

232. **Wolfgang Berckzaimer.** Sacror. hymnor. modulationes à 4. 5. & 6. vocib. Aut. W. B. Mon. Ad. Berd (Berg) 1564. L 91 A. [Kennt E. aus Gerber 2 und dieser aus Draudius.]

233. **Arnold Crothusius.** Missa ad im. suauiss. Motetae Jac. Clem. non Papae: Dum praeliaretur Michael &c. 4. voc. quam simul hîc, ut carentibus

in promptu sit, addere visum fuit, cum adiuncto Heilig ist Gott &c. 5 voc. harmonia concin ab A. C. Helmstadii Jac. Lucius. 4. 1589. P 90 V. [E. verweist auf Draudius.]

234. **Enricus Dedekind.** Euangelior., quae diebus Dom. & Festis praec. in Eccl. Dei quotannis usitate proponi solent, periochae breves, ab Aduentu Dom. usque ad Festum Paschatis, 4. & 5. vocib. comp. ab E. D. Neostadino. Scholae Luneb. ad D. Joan. Cantore, Vlysseae. 8. 1592. W 92 V.

235. **Noe Faignient.** Madr. à 4. 5. 6. & 8. v. comp. per N. F. novam. stamp. & dati in luce. Anv. P. Phal. & Bell. 1595. 4. W 95 A; P; G. [Wird von Fétis angezeigt, E. bezweifelt seine Angabe.]

236. **Joanninus Fauereus.** Neue teu. Lieder m. 4. St. auf die Neapol. Art komp. durch J. F. Churf. Cölln. Vice Capm. Cöln b. G. Grevenbruch. 8. 1596. W 96 V; P; L; G.

237. Cant. mutae 4. & 5. voc. ad quaecunque instr. accom. per J. F. Electorat. Coloniens. Chori magistrum. ap. eund. 4. 1606. F 6 F; Lb; K; [Beide Werke kennt E. aus Draudius.]

238. **Wolfgang Figulus.** W. F. hymni sacri & schol ... Adiectae sunt in fine piae aliquot diversor. autor. cantilenae. Lips. Voigt. 8. 1604. F 4 H; Lb. [E. giebt nicht an, woher er diese Auflage kennt.]

239. **Valentini Greffi** Pannonini Harmoniar. musicar. in usum testud. pars prima. Antv. ap. Ant. Tilen. 1569. W 69 A. [Bei E.: Graffus, nur aus Garzoni (wer ist das?) bekannt.]

240. **Joh. Agricola.** Motetae novae pro praec. in anno festis decantandae, 4. 5. 6. 8. & plur. vocib. comp. à J. A. Norico [Gymnasii Augustiniani quod est Erfurti Collega]. 4. Norib. ap. Baur. [ap. Agricolam] 1601, 1602. F 1 F; Lb; G; W 2 F; F 2 H; Lb. [E. verweist auf Gerber u. Draudius.]

241. Sacrae cant. de praec. Festis per tot. annum 5. 6. & plur. voc. per J. A. Norib. ap. Conr. Baur. 1601. F 1 H; Lb; G. [Kennt E. aus Draudius.]

242. **Thomas Avenarius.** Horticello, Anmutiger, fröhlicher u. trauriger neuer amoros. Gesänglein, m. 4. & 5. St. komp. durch Th. A. 4. Dreßden. 1615. W 15 H; L. [E. verweist auf Mattheson, Ehrenpforte.]

243. **Jacob Banwart.** Motetae sacrae, selectae ex Thesauro musico Jac. B. à 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. voc. cum 4. Ripienis. 4. Constantiae, Steph. Dannacher. F 61 F; G. [E. verweist auf Lexika!]

244. **Scipio Barotius.** Sacror. concentuum 8. vocib. una cum Missa & Magnif. Scipionis Barotii à S. Martino ab Aggere [lib. primus]. 4. Colon. Ger. Grevenbruch. W 22 F; F; G; Myl; W 22 H. (Kennt E. aus Gerber, der wieder auf Draudius verweist.)

245. **Henricus Baryphonus.** Ars canendi Aphorismis succinctis descripta, & notis philosophicis, mathem. & illustrata. Lpzg Closeman. 4. F 20 F; G. [E. verweist auf Praetorius, Syntagma 3. 227; dieser Titel gilt als bestätigt, wenn nachgewiesen wird, daß Pr. in keiner Weise von den Mk. abhängig ist.]

246. **Pleickard Carl Beck.** 1. Theil neuer Allem. Ball. Arien, Schiken, Cour. u. Sarab. [Branden, Cavaten u. Cantonen], m. 2 Violinen u. einem Baß. 4. Straßb. b. Joh. Henr. Mitteln. [Straßb. b. Frid. Spoor.] F 54 H; G; F 55 F; A; F 55 H; G. [E. verweist auf Gerber u. dieser auf Corn. à Beughem.]

247. **Joh. Philipp Beckem** neue Allem. Giquen, Cour. u. Sarab. auf der Viol de Gamba zu streichen, von etlichen Accorten. 4. Straßb. b. Autore u. Franckf. b. Spoor u. Wächtler. F 77 H; G.

248. **Lucio Billi.** Messe & modetti à 8. v. d. L. B. libro secondo. Venet. 1604. L 4 F. [Dieses Werk nennt Fétis: Idem lib. 2; Venise 1623. Eitner berichtet nichts davon, auch nichts von den beiden andern Werken, die Fétis noch nennt. Damit ist der zeitgenössischen Bücherbeschreibung nicht gedient!]

249. **Georg Bleyer.** Musikal. Andachten über die Sonn- u. Fest-Evangelia, bestehend in 4. 5. 6. & 8. St. Jenae ap. Fleischeros. F 79 F, Fut;(?) G, ib. [E. zeigt das Werk als verschollen an; wo er die Nachricht darüber fand, verschweigt er.]

250. **Martin Bötticher.** 3. 4. & 5. stim. geistliche in Privat- u. allgem. Kirchenversammlungen, zur Ehre Gottes u. Übung des Christentums dienliche Cantiones, Compositiones von M. B. Frondorfio Tyrigeta. Lpzg b. Henning Grossens sel. Erben. G 48 F, L. [E. verweist auf Walther's Lexikon.]

251. **Adam Heinrich Brunner.** Teu. Marianische Lieder über jeden Titul der Lauretan. Litanei m. 2. 3. 4. oder mehr Geigen. fol. Bamberg, b. Joh. Elias Höffling. F 70 H; G. [Kennt E. aus Fétis.]

252. **Joh. Heinrich Buchner.** Seruia von schönen Vill. Tänzen, Gall. u. Curant. m. 4. St. vocaliter u. instr. zu gebr. komp. durch J. H. B. von Wertheim. 4. Nürnb. b. Georg Leop. Fuhrmann. 1614. F 14 F; Lb. [E. verweist auf Draudius.]

253. **Georg Burchhard.** Missa sacra 4. voc. cui aliquot sacrae accesserunt symphoniae 2. 3. & 4. vocib. decantandae cum B. g. Aut. F. G. B. Organario in monasterio Creutzlingensi. 4. Ravenspurgi. [Aug. ap. Georg Willer.] W 24 H; F; G; W 25 F; W 25 H; W 26 F; W 26 H. [E. verweist auf Gerber 2. Willer dürfte nicht Verleger sein, sondern nur Händler.]

254. **Jacob Büttners** 107 überaus anmutige u. nie gehörte schöne Lautenstücke, nach jetziger neuesten Manier zu spielen, alle in Kupfer gestochen. 4. Nürnb. b. Joh. Ziegern. F 83 H; G; F 84 F; G. [E. berichtet: „Büttner, Jakob, ein Lautenist des 17. Jhs., der nach Gerber 2: 100 anmuthige Lautenstücke in Nürnberg 1684 herausgab. (Baron 73 sagt im Jahre 1683.) Jedenfalls derselbe der unter Jacques Bittner verzeichnet ist (s. d.)“ Es unterliegt keinem Zweifel, daß beide, ohne es besonders anzuzeigen, ihre Nachrichten aus Mk. geschöpft haben. NB. Was Baron 73 ist, müßte E. unbedingt angeben. E. wirft dem E. G. Baron unnötigen Wortschwall vor. Er hätte dabei auch an seine eigne Schreibweise denken können. Ich hätte den Artikel Jacob Büttner so gefaßt: Jacob Büttner, Lautenist, nach Gerber 2: 100 anmutige Lautenstücke, Nürnberg 1684. (Nach Baron 73: 1683.) vgl. Jacques Bittner. Das 17. Jahrh., der Relativsatz, die Vermutung am Ende, alles überflüssig für ein Quellen-Lexikon. Aus dem Erscheinungsjahr des Werkes ersieht ein jeder von selbst, daß Büttner im 17. Jahrh. gelebt hat. Eitner ahmt die Unsitte, bei Männern über die sonst nichts bekannt ist, wenigstens das Jahrhundert ihres Daseins auszuschreiben, dem Fétis nach.]

255. **Joh. Melchior Caesar.** Offertoria propria de Communi Sanctorum per annum secundum textum Missalis Romani. Canto, Alto, Tenore, Basso cum 2. Violinis concert. cum 3 Violinis fagotto & 4. voc. concordantibus ad lib. Aut. J. M. Caesar. Cels. & Rev. Princ. Pet. Philippi Episc. Bamb. & Herbipoli & Cap. Mag. Typis & impensis Hiobi Hertz, Herbipoli. F 81 H, Fut; G, ib. [E. verweist auf Gerber.]

255a. J. M. C. . . . lustige Tafelmusik, in 16. Stücken bestehend . . . . Mit beygefügten 60 Balleten . . . F 82 H, Fut; G, ib. [ebenso].

255b. J. M. C. lustiger Ball. 1. Theil, bestehend in 60. unterschiedl. Intr. . . . von 4. Instr. . . . F 84 H; G. [ebenso, Gerber verweist auf Cornel. à Beughem.

NB. Eitner müßte den C. à B., von dem er eben in Gerber gelesen hat, unbedingt in das „Quellen-Lexikon" übernehmen. C. à B. ist eine Quelle. Freilich, wie die Vergleichung mit den Mk. zeigt, zweiter Hand. Doch davon konnte E. nichts wissen. Also warum fehlt der auch von Fétis oft genannte Name? Außerdem, warum druckt E. die Angaben Gerber's nicht ab, er ist ja sonst nicht karg im abdrucken! Entweder — oder!]

255c. **Joan Carstadt.** Schöne u. lustige, welt- u. geistl. teu. Gesänge, m. 3. 4. 5. & 8. St. zu singen durch J. C. [Carlstadt] Vanerensem. 4. Erf. Heinr. Birnstiel. 1609. W 9 H; L dop; F; Lb; L 10 F. [E. verweist auf Draudius.]

256. **Martin Coler.** Sulamithische Seelen-Harmoney oder Einstimmiger Freuden Hall etl. geistl. Psalmen. fol. Hamb. b. Jo. Naumann. F 62 F; G; F 62 H; G. [Kennt E. aus Gerber, der auf C. à Beughem u. auf Mattheson verweist. Die Angabe gilt als bestätigt, wenn sich herausstellt, daß Mattheson von den Mk. völlig unabhängig ist.]

257. **Joh. Crüger.** Praxis Pietatis melica ... Berlin ap. Aut. G 47 H, L. [Woher hat E. die Nachricht über die Ausgabe?]

258. **Adolarius Eichhorn.** Schöne auserl. ganz neue Intr. Gall. u. Cour. ohne Text m. 4. St. komp. [confarirt] durch A. E. [Aichhorn] [Ilmenauiensem Organicum zu Rotenburg a. d. Tauber.] 4. Nürnb. [Abrah. Wagner]. 1616. W 16 F; L; L 16 H; F; Lb. [Kennt E. aus Gerber, jedoch unvollständig.]

259. **Thomas Eisenhuet.** Antiphonarium Marianum continens 4. Antiphonas B. V. Mariae, Alma Redemptoris. Ave Regina coelorum. Regina coeli. Salve Regina à 1. 2. 3. 4. voc. 2. vv. 3. viol. ad lib. Thomae E. Cantus I. 4. Campoduni per Rudolphum Dreher. F 76 H; G. [E. verweist auf Gerber.]

260. Offertoria de Festis, Tempore & Communi ... F 93 H; G; G 2 O, G 5 M, A!; F 10 O. [ebenso.]

261. **Tobias Enicelius.** Friedens Freude ex Iud. 16. Spielet dem Herrn &c. über dem zwischen Dennemark u. Schweden getroffenen Frieden angestellten Dankfeste, in einer musikal. Harmonie, m. 5. St., 2. Clarinen u. 2. Violinen fürgestellet. 4. Hamburg. G 60 H. [E. verweist auf Gerber.]

262. **Laurentius Erhardi** Compendium Musices, d. i., kurzer, jedoch gründlicher Begriff der Singkunst. 8. Francof. ap. Aut. F 40 H; G. [E. verweist auf Gerber.]

263. **Stephan Faber.** 12. modi musicales, Triciniis sub duplici textu lat. germ. concinne expressi à St. F. Lonnerstatensi, 4. Norib. ap. Conr. Agricolam. F 2 H, Fut; Lb, ib. vgl. folg.

264. Cant. aliquot sacrae 3. voc. iuxta 12. modorum seriem editae, Aut. St. F. 4. Norib. 1607. L 7 F; L 7 H. — id. Tric. sacra St. F. iuxta 12. modor. seriem concin. 4. Norib. ap. Dav. Kaufman. 1607. F 7 F; Lb; K.

[Dieser beiden Titel wegen hat Eitner unnötiger Weise seinen Vorgängern Fétis u. Becker Vorwürfe gemacht. Die Vaterschaft der „famosen Phantasietitel" ist nunmehr den Mk. zuzuschreiben. Man lese die betreffenden Artikel in Fétis, beachte auch in F 2 H (oben) den Zusatz Lonnerstatensi. Die Mk. liefern also auch Beiträge zur Lebensbeschreibung.]

265. **Arnold Flandrus.** Madr. à 5. v. D. A. F. 4. Dilingae appr. Ad. Meltzer. 1608. Prostant ap. Joan. Crasebomium. F 8 F; Lb. [E. erwähnt das Werk nicht, obwohl es von Fétis angezeigt wird.]

266. **Joan Francus.** Sacrar. melodiarum cantiones 5. 6. 7. & 8. voc. Aut. J. F. Silesio Zittano. Augustae ap. Seb. Mylium. Prostant in off. Joan. Spiessii. 1601. F 1 H; Lb; G. [E. verweist auf Fétis u. Gerber 2.]

267. **Joh. Wilhelm Furchheim.** J. W. F. [Churf. Sächs. Ober-Instrumentalista] &c. Musikal. Tafelbedienung, m. 5. Instr. als 2. Viol., 2. Violen, u. 1. Violon, benebenst dem G. B. fol. Dresden b. Chr. Bergen. G 75 H, L; F 76 F; G. [Kennt E. aus Gerber 2; nach Walther 1674.]

268. Auserl. Violinen-Exerzitium, bestehend in unterschiedl. Sonaten, benebenst angehengten Arien, Ball. Allem. Cour. Sarab. u. Giquen von 5. St. herausgegeben von J. W. F. Churf. Sächs. Vice-Capm. Dresden b. Michael Günter. F 87 F; G. [ebenso.]

269. **Otto Gibelius.** 1. Th. geistl. Harm. von 1—5. St. theils ohne, theils m. Instr. nach heutiger Manier gesetzt. 4. Hamb. b. Georg Rebelein. F 71 H; G. [Kennt E. aus Gerber.]

270. **Jacobi Gippenbusch** Soc. Jesu Psalterium harmonicum cantionum cathol. per annum 4 vocib. concinnatum. 8. Coloniae ap. Wilh. Friesen. F 62 H; G. [Kennt E. aus Jöcher.]

271. **Henrici Gottingi** Bericht, wie man in kurzer Zeit die Musicam lernen möge. Item Catechismus Lutheri m. 4. St. in 8. b. Joh. Spies. 1605. F 5 F; Lb. [Kennt E. aus Gruber's Beiträgen.]

272. **Friedrich Gundelwein.** Der Psalter ... mit neuen Mel. auf 4. St. .... durch F. G. Amtschreibern zu Dambeck ... Magdeb. ... F 15 H; Lb. — id. (verm.) F 16 F; Lb. [Kennt E. angeblich aus Draudius, er spricht sich aber nirgend aus, daß er die Werke Draud's für seine Zwecke benutzt hat.]

273. **Samuel Rudolf Behr.** S. R. Behrens ... Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst ... [welcher auch etl. Bogen von des Aut. Comp. unterschiedener Courants ... angehencket]. 12. Lpzg b. Chrph Heydlern. G 2 M; G 3 N, Phil; G 3 O, Hist. [Kennt E. aus Gerber unvollständig.]

274. **Giov. Castello.** Neue Clavier-Übung, bestehend Sonate Capric. Allem. Gique Aria con 12 variationi d'Intavolatura di cembalo, di G. C. fol. Vienna d'Austria. 1722. G 22 M. [Kennt E. aus Gerber.].

275. **Remig. Falb.** 6 Symphoniae à 2. Violinis & Basso vel Organo facili methodo elaboratae. fol. ap. haered. Lotteri. G 48 O. [Kennt E. aus Gerber.]

276. **Bened. Geissler.** Fluenta roris nectarei & petra stillante tertia iam vice promanantia vesperas quatuor musicales a Canto, A. T. B. 2. Violinis, 2. Cornib. ad lib., Violoncello & Organo constantes effundentia Op. III. fol. Aug. Vind. sumpt. haered. Jo. Jac. Lotteri. G 43 O. [Kennt E. aus Rosenthal Nr. 41. Volle Bestätigung einer Meßkatalog-Angabe durch eine andre zeitgenössische Nachricht!]

277. **Joh. Guth.** Novitas musicalis, bestehend in allerhand Canones u. Fugen von 2. 3. & 4. St. samt dem G. B. auf sonderbare hiebevor noch nie ausgegangene Manier. Fr. a. M. b. Balth. Chrph. Wusten. F 74 H; G. [E. schreibt im 4. Bd. unter Joh. Guthen: Fétis begeht in seinem Artikel allerlei Fehler. Natürlich, er hat den Titel aus dem Meßkatalog genommen.]

E. Verschiedenes.

278. **Adriano Banchieri.** Il studio dilettevole di A. B. [Bolognese] à 3. v. [nuovamente con vaghi argomenti & Spasseuoli intermedii fiorito dall' amfiparnasso comedia mus. del excell. Horatio Vechi] Colon Ger. Greuenbruch.

4. 1603. W 3 H; F; Lb. [Das Titelblatt dieses nur einmal in Bologna erhaltenen Werkes fehlt. Hier ist sein Wortlaut. Vgl. E. Vogel, Bibl.]

279. **Ruggiero Giovanelli.** R. G. in Basilica Vaticana Musices moderatoris Motecta, partim 5. partim 8. vocib. concinenda. Francof [Stein.] 4. 1608. W 8 H; L; F; Lb. [Scheint E. zu kennen, doch fehlt Angabe des Ortes.]

280. **Adam Gumpeltzhaimer.** Comp. Musicae lat. germ. st. & op. A. G. Trosp. Boii. Aug. Vind. Joan Kruger. 4. F 16 F; Lb; K; W 16 H. [Hier nennt E. keinen Ort.] — id. C. M. lat. germ. Aug. Vind. ap. Joan Weh. 4. F 47 F; F 75 F, Fut; G, ib. [nach E: Ingolstadt].

281. **Heinrich Albert.** Poetisch. Musikal. Lustwäldlein, d. i. Arien oder Melodeyen Geist- u. Weltlicher Lieder, zum singen u. spielen gesetzt von H. A. fol. Christiania in Norwegen, bei Chrn. Castuben. F 48 F; G. [Beleg für die Verbreitung H. Albert'scher Lieder?]

282. **Baziavello.** Missa octo, à 5. vocib. Aut. Baziavello. Colon ap. Joh. Wilh. Friesseum. F 68 H; G. [Die handschriftliche Ergänzung des Namens (siehe E.) wird glaubwürdig sein, wenn sie unabhängig von dieser Meßkatalog-Angabe erfolgt ist.]

283. **Erhard Bodenschatz.** Hymni sacri praestantium virorum Melodiae itidem (?) octo, sive toni, auf welche das ganze Psalterium Davidis, wie es in u. an sich selbsten lautet abgesungen werden kann, m. 4. St. gesetzt u. komp. durch M. E. B. 8. Leipzig b. Lamberg 1606. Lb 6 F, L; G 20 F, Gr. [Nach E. ist das Titelblatt dieses Werkes unbekannt.]

284. **Georg Brandalt.** Psalmodia Davidis ... editio altera auctior. Cassel ... F 74 H, Fut; G, ib. [Das entsprechende Werk ist erschienen. Die Voranzeige der Abteilung Fut. traf also ein. Es ließen sich noch zahlreiche ähnliche Beispiele anführen.]

285. **Pedro Cerone.** El Melopeo y maestro, tractado de Musica theorica & practica: Compuesto por el R. D. P. C. de Bergamo, Musica len la [Real] Capilla di Napoles. fol. Antv. ap. Belleros. F 19 H; G; K. [Nach E: Napoles 1613.]

286. **Christoph. Demantius.** Triades Sioniae ... Freiberg ... Lb 18 F, A; Lb 19 F, L; W 20 F; F; G; W 20 H. [Bei E. fehlt die Jahresangabe.]

Te Deum laudamus in 6. St. komp. von Chph. D. 4. Freiberg, Melch. Hoffmann [Freib. Elia Rehefeld u. Joh. Groß]. Lb 18 H, L; F 20 F; G. [Dieses Werk führt E., wie es scheint, zweimal an.]

287. **Valentin Dietzel u. Dretzel** sind nach E. verschiedene Personen, nach den Mk. nicht: siehe F 21 H; G; W 22 F; Myl. [hier Dretzel genannt] ferner F 23 H, Fut; G, ib; F 24 F; G; W 24 H; F; G; W 25 F; W 25 H; F; G; W 26 F; W 26 H; F 43 F; G. [hier Diezel oder Drezel genannt.]

288. **Joan. Feldmayr.** Rythmus: Et suaviss. D. Bernhardi Oda, vulgo iubilus dicta, 4 vocib. latiné & germ. comp. Aut. J. F. [Geisenfeldense, Ducali Collegio Berchtersgadensi ab Organis]. 4. Dilingae, Typis Ad. Meltzeri. 1607. F 7 F; Lb; K; W 7 H. [Fehlt bei E.; zeigt, daß F. schon 1607 in Berchtesgaden war.]

289. **Arnoldus Flandrus.** Missa solenne à 6. v. . . . F 8 F; Lb. [Nach E: 7. voc.]

290. **Melchior Franck.** Fasciculus quodlibeticus ... Nürnb. David Kaufman. F 15 F; Lb. [Bei E. fehlt der Ort.]

291. 40 neue teu. lustige musikal. Tänz m. 4. St. Jena, Sal. Gruner. F 24 F; G. [Nach E: Coburg.]

292. **Michelangelo Galilei.** Ein künstl. Tabulaturbuch auf der Lauten, de M. G. nobile Fiorentino. fol. Ingolstadt b. Joh. Hertzroy. F 20 F; G. [Nach E: Monaco; auch ital. Titel.]

293. **Otto Gibelius.** O. G. Seminarium modulatoriae vocalis, oder Pflanzgarten der Singkunst [darinnen etl. Tyrocinia für alle vier Menschenstimmen zugerichtet]. 4. Hamb. b. Matthia Menzeln [Bremen b. Jacob Köhlern in 8.] F 48 F; G; F 56 F, Fut; G, ib; G 56 H, L; F 57 F; G; F 57 H; G. Preis 10 Silbergr(?) Angabe in F 57 F der B, K. [Nach E: Zelle 1645. Holwein.]

294. **Giov. Em. Eberlin.** 9 Toccate & Fughe per l'Organo. fol. Aug. Vind. ap. Lotteri haered. G 47 O. [Bei E. fehlt das Jahr.]

295. **Filippo Finazzi.** Sinfonie VI a 4. dedicate a S. A. S. il Duca Olestein Ploen, di F. Finaczi Accademico Philarmonico. Lpzg in Com. b. A. H. Holle. G 54 O. — Id(?). VI Sinfonie da F. F. fol. Diese Messe bei David Iversen von Altona zu haben. G 57 O. [E. giebt Stand u. Widmung nicht an, sollte der Titel des einzigen Rostocker Exemplares anders lauten, oder hat E. die Nachricht nicht auf Grund des Exemplares ausgefertigt?]

296. **Joh. Casp. Ferd. Fischer.** Musikal. Blumen-Büchlein ... F 98 F; G. [nach E. ohne Jahr, hier ist es.]

297. **Sal. Franckens** Evangel. Seelenlust, in einem von der Fürstl. Weimar. Hof-Capelle musicirten Jahrgange über die Sonn- u. Fest-Evangelia vorgestellet. 8. Jena verlegts Christ. Pohl. G 16 M. [In E. ein ähnliches Werk, Jena 1717.]

298. **Joh. Joseph Fux.** Concentus musico-instrumentalis ... Opus primum. Norib. Typis Felsekerianis. F 1 M; G. [Nach E. ohne Jahr, hier ist es. Soll in Gießen erhalten sein, die Bibliothek fehlt im Verzeichnis der „Bibliotheks-Abkürzungen".]

299. **Werneri Fabrici** [Holsati, N. P. C. Academiae & ad D. Nicolai Lipsiensium Musici] Geistl. Arien, Dialogen u. Concerten, so zu Heiligung hoher Fest-tagen m. 4. 5. 6. & 8. Vokal-St. samt ihrem gedoppelten B. c. auf unterschiedliche Arten, nebst allerh. Instr. füglich können gebraucht u. musicirt werden. 4. Lpzg b. Joh. Bauern. G 61 F, L; G 62 F. [Nach E. erst 1662 erschienen. L hat also Bedeutung von Fut.]

300. **Barthol. Gesii** Musici 4stim. Handbüchlein, [in welchem verfasset sind der Altväter Lobgesänge neben den deu. Kirchenliedern mit angehengten lieblichen Concenten, auf die 12. modos mus. für die Jugend sehr nützlich u. bequem.] Fr. a. d. O. Frid. Hartman. G 20 H, L; Fr. a. d. O. b. Martin Guth. F 21 F; G. [Nach E. 1621 erschienen. G 20 H, L hat also die Bedeutung von Fut.]

301. **Jacobus Finettus.** Triplex sacror. concentuum fasciculus [h. e. trium praestantiss. Musicorum Italorum] Jac. Finetti, Petri Lappii & Julii Belli [Opera musica] [1. 2. 3. 4. 5. 6. & plur. vocib.] [cum B. g.] 4. Francof. Nic. Stein. Lb 18 H, A_2; K 18 H; K 19 F. [Nach E. erst 1621 erschienen; Abteilung A_2 zeigt hier vermutlich ein zukünftiges Buch an.]

302. **Melchior Franck.** 1. u. ander Th. neuer teu. Magnificat, dergleichen zuvor nie in Druck kommen. 4. Jena b. Sal. Gruner. F 21 H. [Nach E. erst 1622. Die Abt. Mus. enthält also auch gelegentlich zukünftige Bücher.]

303. **Otto Gibelius.** O. G. [gründlicher] Bericht von den Vocibus musical., ... 8. Bremen b. Jacob Köhler. F 57 F, Fut; G, ib; F 58 H; G; F 59 H; G; F 60 F; G; G 60 H. [Nach E. erst 1659 erschienen. Abteilung Mus. hat also vermutlich hier die Bedeutung von Fut.]

II. Die Zählung.

Die Zählung der in den Mk. angezeigten Titel dient in erster Linie zur Prüfung der Vollständigkeit meiner Angaben, gleichzeitig erleichtert sie die Übersicht über den umfangreichen Nachrichtenstoff und giebt ein Bild von dem Besuch des früheren Musikalienmarktes. Sie will nur Vorarbeit sein. Ihre geschichtliche Verwertung ist ein neues umfangreiches Kapitel, dessen Behandlung von nun an jedem frei steht. Die Zählung ist in dem Tafelwerk S. 347 ff. niedergelegt, dessen Einrichtung nun erklärt werden soll.

Die Mk. enthalten gegenwärtige, zukünftige und fragliche Musikalien. (Fraglich, wenn sich nicht entscheiden läßt, ob Musik vorliegt oder nicht.) Diese sind zunächst unterschiedslos gezählt und je nach der Abteilung, in der sie sich fanden, in die Abteilungsspalten der Tafeln eingetragen worden. So nenne ich die ersten 12 bis 14 Spalten Mus. (Libri Musici) bis zum senkrechten Doppelstrich. Die eingeführten Abkürzungen sind am Anfang der Tafeln zusammengestellt. Die Summe der in die Abteilungsspalten eingetragenen Zahlen bildet den Rohertrag des betreffenden Kataloges an Musikalien. Dieser ist jedesmal in die zweite Spalte unter Roh E. eingestellt worden. Davon wurden die zukünftigen und fraglichen Titel abgezogen und somit die Zahl der nach Angabe des Kataloges in der betreffenden Messe neu erschienenen Musikalien gewonnen, der Reinertrag des Kataloges. In den Tafeln, Spalte: Rein E. Die Zahl des Reinertrages entspricht nicht der Wirklichkeit; sie enthält noch die in fast allen Katalogen vorkommenden Wiederholungen bereits angezeigter Titel. Diese müssen abgezogen werden, wenn anders die Zahl der wirklichen Neuigkeiten festgestellt werden soll. Hierbei hilft ausschließlich das von mir hergestellte Verzeichnis der in den Mk. angezeigten Musikalien. Es giebt von jedem Titel an, wie oft er in den verschiedenen Katalogen vorkommt. Die Zahl der Wiederholungen und Verdoppelungen ist daraus sofort abzulesen, sie wird vom Rohertrag abgezogen und es ergiebt sich die Zahl der wirklichen Neuigkeiten, der Halbjahrsertrag, wie ich ihn nenne. In den Tafeln, Spalte: H. E.

Es läßt sich nicht immer entscheiden, ob Wiederholung oder Neuauflage vorliegt. Ich stellte daher bei einer teilweise wiederholten Zählung 113 Neuigkeiten mehr und 167 weniger fest. So entstand in den Tafeln die Unterschiedsspalte: Usch. Sie ist unwichtig und belanglos.

Einige Beispiele mögen das bisher Gesagte veranschaulichen. Der Katalog W 82 A (siehe Seite 350) enthält 12 Titel musikalischer Bücher. 10 davon stammen aus der Abteilung Libri Musici (Mus.), 2 aus dem Appendix (A.). Das ist der Rohertrag. Einer der Titel kann von vorn-

herein nicht als Neuigkeit gelten, er wird vom Rohertrag abgezogen. Der Reinertrag beträgt also 11. Von diesen 11 Titeln erweist sich auf Grund des Verzeichnisses einer als wiederholt. Er wird vom Reinertrag abgezogen. Der Katalog enthält also nur 10 wirkliche Neuigkeiten. Das ist der Halbjahrsertrag, H. E. Ähnlich verhält es sich bei dem gleichzeitigen Portenbach, P 82 A. Roh E: 9, Rein E: 8, Wiederh: 4, bleibt ein H. E. von 4. Davon sind aber, wie wiederum aus dem Verzeichnis hervorgeht, drei Titel bereits im gleichzeitigen Willer enthalten; diese dürfen nicht noch einmal gezählt werden. Damit sie aber nicht verloren gehen, werden sie in Klammer in die Nachbarspalte: (H. E.) gesetzt. Mit andern Worten, nur einer seiner Titel ist in keinem vorhergehenden Katalog enthalten.

Die Vereinigung der Halbjahrserträge läßt die Jahreserträge entstehen, in den Tafeln Spalte: J. E. Sie wurde ausgeführt, um die Vergleichung mit der von Schwetschke im Codex veröffentlichten Zählung zu ermöglichen, deren Ergebnisse in der Nachbarspalte Sch. mitgeteilt sind.

Schwetschke's Grundsätze bei der Zählung sind mir nicht klar geworden. Jedenfalls hat er die in fremde Abteilungen, mit Ausnahme der Abteilungen A. und L., verstreuten Musikalien nicht mit gezählt. Wiederholungen hat er wie es scheint abgezogen, aber nur die des Herbstkataloges aus dem Fastenkatalog desselben Jahres. Solche aus weiter zurückliegenden Katalogen abzuziehen, wäre auf Grund der Mk. allein unmöglich gewesen. Die Grundlagen seiner Zählung sind: von 1564 bis 1592 die »Collectio in unum corpus«, Francof. 1592, von 1593 bis 1600 der »Elenchus quinquennalis« von Groß, Leipzig 1600 (Fundorte siehe S. 306) und von da ab die Leipziger Mk. von Lamberg und Groß, die bekanntlich die Frankfurter Kataloge im allgemeinen ersetzen und bedeutend ergänzen. Die durchaus selbständigen Katalogreihen von Portenbach und Lutz und die von Willer nach 1592 hat Schwetschke also gar nicht und die übrigen Kataloge vor 1600 nur durch Vermittlung von Sammelwerken benutzt.

Aus den geschilderten Unzulänglichkeiten sind die in den ersten 60 Jahren bedeutenden Abweichungen der Schwetschke'schen Zählung zu erklären. Ein Zufall hat verhindert, daß diese nicht noch erheblicher wurden, als wie sie nun sind. Da wo Schwetschke auf zu niedrige Zahlen hätte kommen müssen, weil ihm nicht alle Kataloge zur Verfügung standen, glich er unwillkürlich den Mangel dadurch aus, daß er nicht alle Wiederholungen abzog. Auf diese Weise gelangte er sogar im Gegenteil oft zu allzuhohen Zahlen. Er zählte z. B. im Jahr 1607 40 Musikalien. Dabei benutzte er die Kataloge Lb 7 F und Lb 7 H (siehe Seite 353). Sie enthalten 43 Musikalien. Davon hielt er an-

statt 10 (12) nur 2 für Wiederholungen und gelangte so zu einem Jahresertrage von 40 anstatt 32 (30), während ich, trotz der Benutzung von 9 Katalogen mit einem Reinertrag von über 140 Titeln, infolge der Berücksichtigung von Wiederholungen und Verdoppelungen einen Jahresertrag von nur 36 feststellte.

Der beschriebenen Fehler-Ausgleichung ist es nun auch zuzuschreiben, daß Schwetschke trotz ungenügender Grundlagen zu einem äußerlich annähernd richtigen Endergebnis gelangt. Er zählt im ganzen 3591 Musikalien, ist sich aber bewußt, daß diese Zahl noch die Wiederholungen enthält. Die von mir festgestellte Zahl beträgt nach Abzug der Wiederholungen immerhin noch 3747. Die Kenntnis dieser Summe bringt freilich wenig Gewinn.

Nützlicher sind die Zahlen der Jahreserträge (J. E.). Sie zeigen, besonders deutlich nach ihrer Zusammenfassung zu fünfjährigen Durchschnittszahlen, die Zu- und Abnahme des Musikalienmarktes (vgl. die nachfolgende Zusammenstellung). Die Zahlen für die Zeit nach 1760 sind in der von Ed. Brinckmeier bearbeiteten Fortsetzung des Schwetschkeschen Codex zu finden. Ich weiß aber nicht, ob damals die Mk. noch die alte Bedeutung als bestes und gebräuchlichstes Mittel zur Bekanntmachung neuer Musikalien hatten und folglich in ihren Angaben annähernde Vollzähligkeit versprechen.

Es kamen auf den Markt in den Jahren:	Jedes Jahr durchschnittlich an musikalischen Büchern:	Es kamen auf den Markt in den Jahren:	Jedes Jahr durchschnittlich an musikalischen Büchern:
1565—1570	30.8	1666—1670	15.4
1571—1575	21.4	1671—1675	13.6
1576—1580	20.6	1676—1680	8.4
1581—1585	19.6	1681—1685	11.2
1586—1590	22.2	1686—1690	10.4
1591—1595	31.4	1691—1695	10.8
1596—1600	26.	1696—1700	10.
1601—1605	49.2	1701—1705	9.4
1606—1610	67.	1706—1710	7.8
1611—1615	41.8	1711—1715	8.6
1616—1620	35.8	1716—1720	5.8
1621—1625	40.2	1721—1725	5.
1626—1630	22.4	1726—1730	3.2
1631—1635	11.4	1731—1735	5.6
1636—1640	8.	1736—1740	8.8
1641—1645	20.2	1741—1745	13.6
1646—1650	25.2	1746—1750	22.
1651—1655	16.2	1751—1755	23.4
1656—1660	16.8	1756—1760	27.
1661—1665	14.6	1761—1765	39.8

Mit der vorgeführten Zählung ist nur eine Seite des Stoffes erfaßt worden, seine zahlenmäßige Verteilung auf die Zeit. Es ist die Aufgabe derjenigen, die sich mit der Verwertung der Mk. befassen wollen, die Zählung auf Grund des Verzeichnisses fortzusetzen und mit Rücksicht auf die Beschaffenheit des Stoffes festzustellen, welche Gattungen von Musikalien in den einzelnen Jahrzehnten vornehmlich vertreten sind, wie die einzelnen Städte und Gegenden Deutschlands, wie das Ausland am Besuch des Marktes beteiligt ist. Es empfiehlt sich auch, einzelne Gattungen getrennt zu behandeln, wie Instrumentalmusik[1]), weltliches Lied, Messe im protestantischen Gottesdienst. Diese und andre Zählungen mehr werden den Einblick in die Musikpflege und den Musikalienhandel jener Zeiten fördern. Nur eines ist noch dabei zu beachten. Wie es bei der Verwertung einzelner Meßkatalog-Angaben darauf ankam, durch Herbeiziehung andrer zeitgenössischer Nachrichten ihre Beschaffenheit (Qualität) zu verbessern, so erwächst der Geschichtsforschung hier die Aufgabe, auf demselben Weg den Umfang (Quantität) der Angaben zu vergrößern. Die Meßkataloge werden erst zusammen mit den schon genannten[2]) Lagerkatalogen annähernd vollständige Grundlagen für die Geschichte der Musikpflege und des Musikalienhandels bilden. Es gilt hier wie dort der Satz, den ich zum Schluß bilden möchte, die Mk. geben zwar an sich schon der Geschichtsschreibung dienliche Aufschlüsse, ihre Brauchbarkeit aber kann und muß erhöht werden durch unablässige Nutzbarmachung fernerer zeitgenössischer Nachrichten, durch Ausbau der neu eröffneten zeitgenössischen Bücherbeschreibung.

Nachtrag.

Die für die häufig wiederkehrenden Worte: Bücherbeschreibung, Bücherverzeichnis, Bücherkunde, ordentlich, zeitgenössisch etc. von mir eingeführten Abkürzungen: Bbschr., Bverz., Bkunde, ord., zeitg. etc. mußte ich mit Rücksicht auf den internationalen Leserkreis der Sammelbände im vorliegenden Falle aufgeben, möchte sie aber wenigstens hierdurch zur allgemeinen Annahme empfohlen haben. Was die auf Meßkataloge sich beziehenden Abkürzungen betrifft, so bin ich erst während der Drucklegung zu der Einsicht gelangt, daß dieselben besser in Antiqua, statt in Fraktur zu schreiben und zu drucken sind. Also z. B. F 10 F, Hist, nicht F 10 𝔉, 𝔋𝔦𝔰𝔱.

1) Die Mk. zeigen besonders viel unbekannte Instrumentalwerke an. Siehe Titelproben S. 323 ff.

2) Siehe S. 318.

Zählung

der in den Frankfurter und Leipziger Mefskatalogen der Jahre 1564 bis 1759 enthaltenen Titel musikalischer Bücher.

Die Einrichtung der Tafeln ist in der Abhandlung Seite 343 ff. erklärt.

Übersicht der Abkürzungen.

A.	Appendix, Libri serius exhibiti, Anhang.
A!	Appendix mit Zusätzen von Leipziger Büchern.
A_2	Zweite Appendix.
A. altera	Appendix altera.
Abt.	Abteilung.
All. K.	Bücher in allerlei Künsten, Allerhand teutsche Bücher u. ähnl.
Am Ende	d. h. des betreffenden Kataloges.
B.	Brachfeld.
Calv. Theol.	Calvinische Theologie.
Cat. sing.	Catalogus singularis.
Edenda	Opera edenda.
Eg.	Egenolph.
F.	Frankfurter öffentlicher Katalog.
Fut.	Libri futuris nundinis produturi.
Fut!	Ein Anhang vermutlich Leipziger Bücher an die Abt. Fut.
Fut: Misc.	Miscellanei, Unterabteilung von Fut.
Fut: Mus.	Musici, » » »
Fut: Phil.	Philosophici, » » »
G.	als Katalog: Groß.
G.	als Abt.: Groß.
Gr. pr.	Ein den Mk. zeitweise angehängter Privatkatalog von Groß, er ist im allgemeinen nicht von mir berücksichtigt worden.
H. E.	Halbjahrs-Ertrag siehe Abhandlung Seite 343.
(H. E.)	» » » » » 344.
Hist.	Libri historici, Teutsche historische Bücher.
J. E.	Jahres-Ertrag siehe Abhandlung Seite 344.
K.	Katholischer Katalog.
Katalog	Die für die Katalogbezeichnungen eingeführten Abkürz. sind erklärt in der Abhandlung Seite 320—322.
K. f.	Der betreffende Katalog ist nicht erschienen oder verloren (f = fehlt).
K. M.	Der betreffende Katalog enthält keine Musik.
K. Theol.	Kathol. Theologie.
L.	als Katalog: Lutz.
L.	als Abteilung: Bücher, die nur nach Leipzig gekommen sind.
L!	Bücher des Appendix, die vermutlich nur nach Leipzig kamen.
L: A.	Appendix Unterabteilung von L.
L: Fut.	Futuri » » »
L: Hist.	Historici » » »
L: Mus.	Musici » » »
L: Phil.	Philosophici » » »
Lb.	Lamberg.

Mus.	Libri Musici.
Mus (!)	Musikalien aus einem außergewöhnlichen Anhang.
Mus: Fut.	Zukünftige Musikalien.
Myl.	Mylius.
N.	Neujahrsmesse, kommt mit einer Ausnahme, G 1600 N, nur im 18. Jahrh. vor.
P.	Portenbach, bis 1590 A bedeutet das P: Portenbach & Lutz.
Pereg.	Libri peregrini idiomatis.
Phil.	Libri Philosophici.
Poet.	Libri Poetici, Teutsche poetische Bücher.
P. Theol.	Protestantische Theologie.
Ref. Theol.	Reformierte Theologie.
Rein E	Rein-Ertrag siehe Abhandlung Seite 343.
Roh E	Roh-Ertrag » » » 343.
Sch	Schwetschke.
Sch	Schmidt.
Usch.	Unterschied siehe Abhandlung Seite 343.
Varii l.	Eine einmalige Verkaufsanzeige am Ende der musikal. Abteilung.
W.	Willer.
Wiederh.	Wiederholung siehe Abhandlung Seite 343.
Willer	Abteilung von Willer'schen Büchern.

Erklärung der für die Namen der Bibliotheken eingeführten Abkürzungen.

An erster Stelle steht in jedem Falle der Ort.

B = Berlin; Bres = Breslau; Dresd = Dresden; Frft = Frankfurt a. M.; Hamb. = Hamburg; Kln = Köln; Lpzg = Leipzig; Marb. = Marburg; M = München; Nbg = Nürnberg; Straßb = Straßburg; Stuttg = Stuttgart; Wgde = Wernigerode im Harz.

An zweiter Stelle, durch ein Komma abgetrennt, steht der Name der Bibliothek im allgemeinen auf einen Buchstaben abgekürzt. Das Wort Bibliothek blieb in jedem Fall weg.

Bv = Börsenverein deutscher Buchhändler; Br M = British Museum; F = Fürstlich; G = Großherzoglich; G M = German. Museum; H = Herzoglich; K = Königlich; Mar = Marien-Bibliothek; St = Stadt-Bibliothek; U = Universitäts-Bibliothek.

Es sind nicht in jedem Fall die Exemplare der hier genannten Bibliotheken für die Zwecke der vorliegenden Arbeit benutzt worden.

Anmerkungen und Dank.

Die Sternchen vor einigen Katalog-Bezeichnungen beziehen sich auf die hier folgenden Anmerkungen:

K 20 𝕳: Der Inhalt dieses Kataloges wurde mir mitgeteilt von Herrn stud. phil. Friedrich Selle-Leipzig, seiner Zeit in Paris.

F 64 𝕱; **F 79 𝕱**: Mitgeteilt vom Kgl. Preuß. Staatsarchiv zu Marburg.

G 79 𝕳: Es giebt von diesem Katalog in Berlin, K. zwei an Umfang verschiedene Exemplare.

F 99 𝕱: Mitgeteilt von Herrn Musikdirektor Karl Weigel-Hannover.

F 17 𝕺; **F 17 𝕸**; **F 19 𝕺**; **F 19 𝕸**: Mitgeteilt von Herrn Pianist Wilhelm Backhaus-Leipzig, seiner Zeit in London.

Ich erlaube mir, den Herren, die mich durch diese Mitteilungen gütigst unterstützten, an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Zählung.

Katalog	Roh E.	Mus.	P. Theol.	All. K.	Pereg.	A.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
W 64 A	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	9	Lpzg, Bv.
W 65 V	22	22	.	.	.	.	22	.	22	.	.	28	33	—
W 65 A	6	6	.	.	.	.	6	.	6	.	.	.	.	—
W 66 V	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	7	19	—
W 66 A	7	7	.	.	.	.	7	.	7	.	.	.	.	—
W 67 V	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	25	30	—
W 67 A	26	26	.	.	.	.	26	1	25	.	.	.	.	—
W 68 V	21	21	.	.	.	.	21	.	21	.	.	31	12	—
W 68 A	10	10	.	.	.	.	10	.	10	.	.	.	.	—
W 69 V	28	28	.	.	.	.	28	.	28	.	.	44	26	—
W 69 A	16	15	.	.	1	.	16	.	16	.	.	.	.	—
W 70 V	11	11	.	.	.	.	11	.	11	.	.	19	19	—
W 70 A	8	8	.	.	.	.	8	.	8	.	.	.	.	—
W 71 V	9	9	.	.	.	.	9	.	9	.	.	17	16	—
W 71 A	9	9	.	.	.	.	9	1	8	.	.	.	.	—
W 72 V	14	14	.	.	.	.	14	.	14	.	.	22	22	—
W 72 A	10	10	.	.	.	.	10	2	8	.	.	.	.	—
W 73 V	9	8	.	1	.	.	13	1	12	.	.	27	25	—
W 73 A	15	14	.	1	.	.	15	.	15	.	.	.	.	—
W 74 V	14	14	.	.	.	.	14	3	11	.	.	16	8	—
W 74 A	5	5	.	.	.	.	5	.	5	.	.	.	.	—
W 75 V	13	13	.	.	.	.	11	.	11	.	.	25	25	—
W 75 A	15	15	.	.	.	.	14	.	14	.	.	.	.	—
W 76 V	14	14	.	.	.	.	14	1	13	.	.	20	25	—
W 76 A	9	9	.	.	.	.	9	2	7	.	.	.	.	—
W 77 V	7	7	.	.	.	.	7	.	7	.	.	18	16	Halle, Mar.
P 77 V	11	9	.	.	.	2	11	7	3	4	+3	.	.	—
W 77 A	6	6	.	.	.	.	6	.	6	.	.	.	.	—
P 77 A	14	11	.	.	2	1	14	10	2	2	.	.	.	—
W 78 V	2	2	.	.	.	.	2	.	2	.	.	15	18	—
P 78 V	3	2	1	.	.	.	3	1	1	1	.	.	.	—
W 78 A	9	8	.	1	.	.	9	1	8	.	.	.	.	Lpzg, Bv.
P 78 A	6	6	.	.	.	.	6	.	4	2	.	.	.	Halle, Mar.
W 79 V	13	13	.	.	.	.	13	.	13	.	.	32	27	—
P 79 V	9	8	.	1	.	.	9	2	2	5	.	.	.	—
W 79 A	14	14	.	.	.	.	14	1	14	.	+1	.	.	Jena, U.
P 79 A	9	7	1	.	1	.	9	.	3	6	.	.	.	—
W 80 V	8	8	.	.	.	.	8	1	7	.	.	18	15	—
P 80 V	7	5	.	.	2	.	7	1	3	1	−2	.	.	—
W 80 A	8	8	.	.	.	.	8	.	8	.	.	.	.	—
P 80 A	8	7	.	.	1	.	8	3	.	5	.	.	.	—
W 81 V	4	4	.	.	.	.	4	1	3	.	.	13	7	Halle, Mar.
P 81 V	5	5	.	.	.	.	5	3	1	1	.	.	.	Jena, U.
W 81 A	6	6	.	.	.	.	6	.	6	.	.	.	.	—
P 81 A	7	7	.	.	.	.	7	1	3	3	.	.	.	—
W 82 V	12	11	.	.	.	1	12	.	12	.	.	25	16	—
P 82 V	11	10	.	.	.	1	11	2	2	6	−1	.	.	—

Katalog	Roh E.	Mus.	P. Theol.	All. K.	Pereg.	A.	Fut.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
W 82 A	12	10	.	.	.	2	.	11	1	10	.	.	.	.	Jena, U.
P 82 A	9	9	.	.	.	.	.	8	4	1	3	.	.	.	—
W 83 V	6	6	.	.	.	.	.	6	.	6	.	.	22	17	Halle, Mar.
P 83 V	8	8	.	.	.	.	.	8	3	1	4	.	.	.	—
W 83 A	12	9	.	.	.	3	.	12	.	12	.	.	.	.	—
P 83 A	12	12	.	.	.	.	.	12	2	3	7	.	.	.	—
W 84 V	4	3	.	.	1	.	.	4	.	4	.	.	19	11	—
P 84 V	13	12	.	.	.	1	.	13	.	9	4	.	.	.	—
W 84 A	1	1	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	.	—
P 84 A	7	6	.	.	.	1	.	7	1	5	1	.	.	.	—
W 85 V	9	9	.	.	.	.	.	9	3	6	.	.	19	21	—
P 85 V	5	5	.	.	.	.	.	5	4	2	1	+2	.	.	—
W 85 A	11	10	1	.	.	.	.	11	2	8	.	−1	.	.	—
P 85 A	13	12	.	.	1	.	.	10	2	3	5	.	.	.	—
W 86 V	4	4	.	.	.	.	.	4	1	3	.	.	4	17	—
P 86 V	2	2	.	.	.	.	.	2	1	.	1	.	.	.	—
W 86 A	8	7	.	1	.	.	.	8	1	8	.	+1	.	.	—
P 86 A	7	6	.	1	.	.	.	7	3	.	3	−1	.	.	—
W 87 V	4	4	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	20	23	—
P 87 V	5	5	.	.	.	.	.	5	.	4	1	.	.	.	—
W 87 A	15	13	1	.	1	.	.	14	2	12	.	.	.	.	—
P 87 A	7	7	.	.	.	.	.	7	.	2	5	.	.	.	—
W 88 V	9	9	.	.	.	.	.	9	.	9	.	.	25	33	—
P 88 V	5	4	.	.	.	1	.	5	.	3	2	.	.	.	—
W 88 A	12	12	.	.	.	.	.	12	.	12	.	.	.	.	B, K.
P 88 A	7	7	.	.	.	.	.	7	.	1	5	−1	.	.	—
W 89 V	12	12	.	.	.	.	.	12	.	12	.	.	34	16	—
P 89 V	13	11	.	.	.	2	.	13	3	4	6	.	.	.	Halle, Mar.
W 89 A	14	14	.	.	.	.	.	14	2	13	.	+1	.	.	B, K.
P 89 A	12	11	1	.	.	.	.	12	3	5	5	+1	.	.	—
W 90 V	15	15	.	.	.	.	.	14	1	13	.	.	28	34	—
P 90 V	19	19	.	.	.	.	.	19	5	5	9	.	.	.	Halle, Mar.
Sch 90 V	17	8	1	.	.	8	.	17	3	1	13	.	.	.	Darmst, G.
W 90 A	8	8	.	.	.	.	.	8	3	5	.	.	.	.	Lpzg, Bv.
P 90 A	11	10	.	1	.	.	.	11	3	4	4	.	.	.	Darmst, G.
L 90 A	10	10	.	.	.	.	.	10	3	.	6	−1	.	.	Mainz, St.
W 91 V	15	14	.	.	.	1	.	14	.	14	.	.	35	23	—
P 91 V	17	16	.	.	.	1	.	17	5	3	9	.	.	.	Halle, Mar.
L 91 V	13	13	.	.	.	.	.	13	3	1	9	.	.	.	—
W 91 A	9	8	.	.	.	1	.	9	1	8	.	.	.	.	—
P 91 A	14	13	.	.	1	.	.	14	2	8	6	+2	.	.	—
L 91 A	23	23	.	.	.	.	.	23	12	1	11	+1	.	.	—
W 92 V	7	4	.	.	.	3	.	7	.	7	.	.	23	5	—
P 92 V	7	4	.	.	.	3	.	6	.	1	5	.	.	.	B, K.
L 92 V	10	9	.	.	.	.	1	9	4	2	4	+1	.	.	Halle, Mar.
W 92 A	6	6	.	.	.	.	.	5	.	5	.	.	.	.	—
P 92 A	15	14	.	.	.	1	.	15	.	8	6	−1	.	.	B, K.
L 92 A	8	4	.	2	.	2	.	6	3	.	5	+2	.	.	—
W 93 V	9	8	.	1	.	.	.	9	.	9	.	.	35	23	—
P 93 V	20	19	.	1	.	.	.	20	1	13	5	−1	.	.	Halle, Mar.
L 93 V	4	4	.	.	.	.	.	4	1	.	2	−1	.	.	—

Katalog	Roh E.	Mus.	P. Theol.	Hist.	All. K.	Pereg.	A.	Fut.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
W 93 A	6	6	.	.	.	.	.	.	6	1	5	.	.	.	.	Halle, Mar.
P 93 A	13	13	.	.	.	.	.	.	13	1	7	5	.	.	.	—
L 93 A	8	7	.	.	.	.	1	.	7	1	1	5	.	.	.	—
W 94 V	13	13	.	.	.	.	.	.	12	2	10	.	.	34	15	—
P 94 V	15	15	.	.	.	.	.	.	15	1	8	6	.	.	.	—
L 94 V	10	10	.	.	.	.	.	.	8	.	1	8	+1	.	.	—
Eg 94 V	7	7	.	.	.	.	.	.	7	.	3	4	.	.	.	—
W 94 A	10	10	.	.	.	.	.	.	10	3	6	.	−1	.	.	—
P 94 A	8	8	.	.	.	.	.	.	8	2	2	4	.	.	.	—
L 94 A	13	13	.	.	.	.	.	.	13	2	4	6	−1	.	.	—
Eg 94 A	9	8	1	.	.	.	.	.	9	2	.	6	−1	.	.	Gotha, H.
G 94 A	18	18	.	.	.	.	.	.	17	5	.	11	−1	.	.	Jena, U.
W 95 V	10	10	.	.	.	.	.	.	10	.	10	.	.	30	24	B, K.
P 95 V	4	4	.	.	.	.	.	.	4	.	2	2	.	.	.	Halle, Mar.
L 95 V	9	8	.	.	1	.	.	.	9	4	4	1	.	.	.	—
B 95 V	1	1	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	.	B, K.
G 95 V	15	14	.	1	.	.	.	.	15	4	.	11	.	.	.	—
W 95 A	12	12	.	.	.	.	.	.	12	3	10	.	+1	.	.	Halle, Mar.
P 95 A	3	.	.	.	1	.	2	.	3	.	.	3	.	.	.	—
L 95 A	16	16	.	.	.	.	.	.	15	10	4	2	+1	.	.	—
B 95 A	1	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	1	.	.	.	Lübeck, St.
G 95 A	28	27	.	.	.	1	.	.	26	9	.	14	−3	.	.	B, K.
W 96 V	15	14	.	.	.	1	.	.	14	2	13	.	+1	29	22	Halle, Mar.
P 96 V	11	11	.	.	.	.	.	.	11	2	3	6	.	.	.	—
L 96 V	14	14	.	.	.	.	.	.	14	6	1	7	.	.	.	—
G 96 V	23	22	.	.	.	1	.	.	22	6	2	15	+1	.	.	B, K.
W 96 A	6	6	.	.	.	.	.	.	6	2	5	.	+1	.	.	—
P 96 A	6	4	.	.	.	.	2	.	6	2	1	4	+1	.	.	—
L 96 A	7	7	.	.	.	.	.	.	7	3	1	4	.	.	.	—
G 96 A	13	13	.	.	.	.	.	.	11	3	3	7	+2	.	.	—
W 97 V	13	13	.	.	.	.	.	.	11	1	9	.	−1	31	23	Lpzg. Bv.
P 97 V	6	6	.	.	.	.	.	.	6	1	.	5	.	.	.	B, K.
L 97 V	8	8	.	.	.	.	.	.	7	1	1	6	+1	.	.	—
G 97 V	11	11	.	.	.	.	.	.	11	1	1	9	.	.	.	—
W 97 A	13	13	.	.	.	.	.	.	13	1	12	.	.	.	.	Halle, Mar.
P 97 A	10	10	.	.	.	.	.	.	10	2	3	7	+2	.	.	—
L 97 A	17	17	.	.	.	.	.	.	16	4	5	7	.	.	.	—
G 97 A	16	16	.	.	.	.	.	.	14	1	.	13	.	.	.	—
W 98 V	8	7	1	.	.	.	.	.	8	1	7	.	.	15	8	—
P 98 V	5	5	.	.	.	.	.	.	5	2	.	3	.	.	.	—
L 98 V	6	6	.	.	.	.	.	.	6	2	1	3	.	.	.	—
G 98 V	10	10	.	.	.	.	.	.	10	1	2	6	−1	.	.	B, K.
W 98 A	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
P 98 A	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
L 98 A	.	K. f.	bis	.	1603 ℌ	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
F 98 A	4	3	1	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	.	—
G 98 A	4	3	1	.	.	.	.	.	4	.	.	4	.	.	.	—
Lb 98 A	5	3	1	.	.	.	1	.	5	.	1	4	.	.	.	Halle, Mar.
W 99 V	3	3	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	.	B, K.
P 99 V	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
F 99 V	9	7	.	.	.	1	.	1	9	1	5	3	.	22	16	—
G 99 V	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
Lb 99 V	9	7	.	.	.	1	.	1	9	1	.	8	.	.	.	—

Katalog	Boh E.	Mus.	All. E.	Phil.	Pereg.	A.	Willer	Fut.	Fut!	L.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
W 99 A	6	5	1	.	.	.	.	.	.	.	6	.	6	.	.	.	.	M, K.
P 99 A	10	10	.	.	.	.	.	.	.	.	10	.	6	4	.	.	.	B, K.
F 99 A	10	10	.	.	.	.	.	.	.	.	10	.	.	10	.	.	.	Halle, Mar.
G 99 A	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
Lb 99 A	13	10	.	.	.	.	.	.	.	3	13	1	2	10	.	.	.	—
G 1600 N	13	13	.	.	.	.	.	.	.	.	13	10	1	.	−2	33	35	—
W 1600 𝔉	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	.	M, K.
F 1600 𝔉	9	7	.	.	.	.	.	2	.	.	8	.	4	3	−1	.	.	Halle, Mar.
G 1600 𝔉	8	7	.	.	.	1	.	.	.	.	8	2	2	4	.	.	.	—
Lb 1600 𝔉	9	7	.	.	.	.	.	2	.	.	8	.	.	7	−1	.	.	—
W 1600 𝔋	10	10	.	.	.	.	.	.	.	.	10	2	6	.	−2	.	.	M, K.
F 1600 𝔋	30	28	.	.	1	.	.	1	.	.	29	6	15	6	−2	.	.	Halle, Mar.
G 1600 𝔋	22	18	2	.	1	.	.	1	.	.	21	4	.	15	−2	.	.	—
Lb 1600 𝔋	31	28	.	.	1	.	.	1	.	1	30	6	1	20	−3	.	.	—
W 1 𝔉	11	10	.	1	.	.	.	.	.	.	11	.	10	.	−1	46	31	Köln, St.
F 1 𝔉	10	10	.	.	.	.	.	.	.	.	10	.	4	6	.	.	.	Halle, Mar.
G 1 𝔉	10	7	3	.	.	.	.	.	.	.	10	.	.	10	.	.	.	—
Lb 1 𝔉	14	10	.	.	.	.	.	.	.	4	14	.	3	10	−1	.	.	—
W 1 𝔋	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
F 1 𝔋	22	20	.	.	.	.	.	2	.	.	19	7	14	.	+2	.	.	—
G 1 𝔋	21	14	6	.	1	.	.	.	.	.	21	7	2	14	+2	.	.	—
Lb 1 𝔋	22	20	.	.	.	.	.	2	.	.	20	7	13	.	.	.	.	—
W 2 𝔉	11	11	.	.	.	.	.	.	.	.	10	3	8	.	+1	34	41	Köln, St.
F 2 𝔉	12	8	.	.	.	4	.	.	.	.	12	2	6	6	+2	.	.	Halle, Mar.
G 2 𝔉	8	4	4	.	.	.	.	.	.	.	8	1	.	8	+1	.	.	—
Lb 2 𝔉	14	8	.	.	.	4	.	2	.	.	12	2	.	12	+2	.	.	—
W 2 𝔋	16	16	.	.	.	.	.	.	.	.	16	4	12	.	.	.	.	M, K.
F 2 𝔋	26	20	.	.	4	1	.	1	.	.	24	3	8	12	−1	.	.	Halle, Mar.
Lb 2 𝔋	26	20	.	.	4	1	.	1	.	.	24	3	.	20	−1	.	.	—
W 3 𝔉	24	23	.	.	.	.	.	1	.	.	21	3	17	.	−1	53	58	M, K.
F 3 𝔉	31	29	.	.	1	.	.	1	.	.	28	1	14	13	.	.	.	Halle, Mar.
Lb 3 𝔉	32	30	.	.	1	.	.	1	.	.	29	1	1	27	.	.	.	—
W 3 𝔋	20	20	.	.	.	.	.	.	.	.	20	5	15	.	.	.	.	M, K.
F 3 𝔋	25	23	.	.	1	.	.	1	.	.	24	8	6	10	.	.	.	B, K.
Lb 3 𝔋	28	23	.	.	1	.	.	1	1	2	25	9	.	16	.	.	.	—
W 4 𝔉	17	17	.	.	.	.	.	.	.	.	17	4	14	.	+1	74	61	—
L 4 𝔉	28	28	.	.	.	.	.	.	.	.	28	6	19	6	+3	.	.	—
F 4 𝔉	33	29	.	.	.	.	.	4	.	.	27	5	11	15	+4	.	.	—
Lb 4 𝔉	34	29	.	.	.	.	.	4	.	1	28	5	1	26	+4	.	.	—
W 4 𝔋	14	14	.	.	.	.	.	.	.	.	14	2	12	.	.	.	.	—
L 4 𝔋	14	14	.	.	.	.	.	.	.	.	14	5	2	6	−1	.	.	—
F 4 𝔋	32	29	.	.	2	.	1	.	.	.	31	6	13	10	−2	.	.	—
Lb 4 𝔋	34	29	.	.	2	.	1	.	.	2	33	6	2	23	−2	.	.	—
W 5 𝔉	11	11	.	.	.	.	.	.	.	.	11	5	6	.	.	39	33	M, K.
L 5 𝔉	17	17	.	.	.	.	.	.	.	.	17	6	5	4	−2	.	.	B, K.
F 5 𝔉	21	21	.	.	.	.	.	.	.	.	21	7	7	7	.	.	.	—
Lb 5 𝔉	24	21	.	.	.	.	.	.	.	3	24	7	3	14	.	.	.	—
W 5 𝔋	9	8	1	.	.	.	.	.	.	.	9	2	6	.	−1	.	.	M, K.
L 5 𝔋	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
F 5 𝔋	14	13	.	.	.	.	.	1	.	.	13	3	7	3	.	.	.	B, K.
Lb 5 𝔋	20	13	.	.	.	.	.	1	.	6	19	4	5	10	.	.	.	—

Katalog	Roh E.	Mus.	All. K.	Pereg.	Fut.	A.	L.	L!	Am Ende	Rein E	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. B.	Sch.	Fundort
W 6 𝔉	10	10	.	.	.	.	.	.	.	10	3	7	.	.	97	42	M, K.
L 6 𝔉	50	50	.	.	.	.	.	.	.	50	8	40	4	+2	.	.	B, K.
K 6 𝔉	17	17	.	.	.	.	.	.	.	17	.	.	17	.	.	.	—
F 6 𝔉	22	22	.	.	.	.	.	.	.	21	3	11	7	.	.	.	—
Lb 6 𝔉	26	22	.	.	.	.	4	.	.	25	3	4	18	.	.	.	—
W 6 ℌ	11	11	.	.	.	.	.	.	.	10	1	9	.	.	.	.	M, K.
L 6 ℌ	34	34	.	.	.	.	.	.	.	34	8	17	5	−4	.	.	B, K.
K 6 ℌ	9	9	.	.	.	.	.	.	.	9	1	.	8	.	.	.	Köln, St.
F 6 ℌ	19	18	.	1	.	.	.	.	.	18	2	9	8	+1	.	.	B, K.
Lb 6 ℌ	21	18	.	1	1	.	1	.	.	19	3	.	17	+1	.	.	—
W 7 𝔉	19	17	2	.	.	.	.	.	.	19	14	6	.	+1	36	40	M, K.
L 7 𝔉	12	10	2	.	.	.	.	.	.	12	7	2	4	+1	.	.	B, K.
K 7 𝔉	14	12	.	2	.	.	.	.	.	13	2	.	11	.	.	.	—
F 7 𝔉	22	21	.	1	.	.	.	.	.	22	8	10	6	+2	.	.	—
Lb 7 𝔉	26	21	.	1	.	.	4	.	.	26	10	2	16	+2	.	.	—
W 7 ℌ	11	11	.	.	.	.	.	.	.	10	5	6	.	+1	.	.	M, K.
L 7 ℌ	11	11	.	.	.	.	.	.	.	11	7	3	1	.	.	.	B, K.
F 7 ℌ	17	14	.	.	3	.	.	.	.	14	2	5	7	.	.	.	—
Lb 7 ℌ	17	14	.	.	1	.	2	.	.	16	2	2	12	.	.	.	—
W 8 𝔉	7	7	.	.	.	.	.	.	.	7	1	6	.	.	79	38	M, K.
L 8 𝔉	36	36	.	.	.	.	.	.	.	36	7	26	4	+1	.	.	B, K.
K 8 𝔉	12	12	.	.	.	.	.	.	.	12	8	2	2	.	.	.	Darmst, G.
F 8 𝔉	22	21	.	1	.	.	.	.	.	21	1	14	7	+1	.	.	B, K.
Lb 8 𝔉	25	21	.	1	.	.	3	.	.	24	2	2	21	+1	.	.	—
W 8 ℌ	19	19	.	.	.	.	.	.	.	19	8	9	.	−2	.	.	M, K.
L 8 ℌ	27	27	.	.	.	.	.	.	.	27	9	13	3	−2	.	.	B, K.
F 8 ℌ	14	14	.	.	.	.	.	.	.	14	5	6	3		.	.	Bres, U.
Lb 8 ℌ	16	14	.	.	.	.	2	.	.	15	5	1	9	.	.	.	B, K.
W 9 𝔉	20	19	1	.	.	.	.	.	.	20	4	16	.	.	72	45	B, K.
L 9 𝔉	20	17	.	2	.	.	.	.	1	20	3	12	3	−2	.	.	—
Cat. sing. 9 𝔉	2	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	1	1	.	.	.	—
F 9 𝔉	23	22	.	.	1	.	.	.	.	22	1	8	13	.	.	.	Bres, U.
Lb 9 𝔉	25	22	.	.	3	.	.	.	.	22	1	.	21	.	.	.	B, K.
W 9 ℌ	18	17	1	.	.	.	.	.	.	19	11	8	.	.	.	.	M, K.
L 9 ℌ	24	24	.	.	.	.	.	.	.	23	7	11	1	−4	.	.	B, K.
Cat. sing. 9 ℌ	3	3	.	.	.	.	.	.	.	3	2	1	.	.	.	.	—
F 9 ℌ	18	17	.	.	1	.	.	.	.	17	5	7	4	−1	.	.	Lpzg, Bv.
Lb 9 ℌ	25	17	.	.	.	.	7	1	.	25	5	8	11	−1	.	.	—
W 10 𝔉	15	15	.	.	.	.	.	.	.	15	5	9	.	−1	51	41	M, K.
L 10 𝔉	14	14	.	.	.	.	.	.	.	14	4	3	5	−2	.	.	B, K.
F 10 𝔉	16	15	.	.	1	.	.	.	.	15	2	6	7	.	.	.	Lpzg, Bv.
Lb 10 𝔉	25	15	.	.	1	.	9	.	.	24	2	9	13	.	.	.	—
W 10 ℌ	25	25	.	.	.	.	.	.	.	25	12	13	.	.	.	.	M, K.
L 10 ℌ	7	7	.	.	.	.	.	.	.	7	1	.	6	.	.	.	B, K.
F 10 ℌ	20	19	.	.	1	.	.	.	.	19	1	9	8	−1	.	.	Straßb, U.
Lb 10 ℌ	22	19	.	.	1	.	2	.	.	21	1	2	17	−1	.	.	Marb, U.
W 11 𝔉	59	59	.	.	.	.	.	.	.	59	36	20	.	−3	56	40	M, U.
L 11 𝔉	.	K.f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
F 11 𝔉	15	13	.	.	1	1	.	.	.	14	2	8	5	+1	.	.	Straßb, U.
Lb 11 𝔉	19	14	.	.	1	.	4	.	.	18	4	2	13	+1	.	.	B, K.
W 11 ℌ	19	19	.	.	.	.	.	.	.	19	10	9	.	.	.	.	—
L 11 ℌ	17	17	.	.	.	.	.	.	.	17	8	4	5	.	.	.	—
K 11 ℌ	12	12	.	.	.	.	.	.	.	12	12	.	.	.	.	.	Lpzg. Bv.
F 11 ℌ	24	22	.	.	2	.	.	.	.	22	5	12	6	+1	.	.	M, K.
Lb 11 ℌ	26	22	.	.	2	.	2	.	.	23	5	1	18	+1	.	.	B, K.

Katalog	Roh E.	Mus.	P. theol.	All. K.	Pereg.	A.	Fut.	L.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
W 12 𝔉	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	31	38	
L 12 𝔉	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
K 12 𝔉	8	8	.	.	.	.	.	.	8	5	1	2	.	.	.	Köln, St.
F 12 𝔉	24	21	1	.	.	.	2	.	22	4	18	.	.	.	.	Bautzen, St.
Lb 12 𝔉	25	21	.	.	.	.	.	4	24	5	.	18	−1	.	.	Lpzg, Bv.
W 12 ℌ	14	14	.	.	.	.	.	.	14	12	2	.	.	.	.	M, K.
L 12 ℌ	5	5	.	.	.	.	.	.	5	3	2	.	.	.	.	B, K.
K 12 ℌ	10	10	.	.	.	.	.	.	10	10	.	.	.	.	.	—
F 12 ℌ	15	13	.	.	.	1	1	.	14	6	8	2	+2	.	.	Straßb, U.
Lb 12 ℌ	15	13	.	.	.	1	1	.	14	6	.	10	+2	.	.	Lpzg, Bv.
W 13 𝔉	13	13	.	.	.	.	.	.	13	2	10	.	−1	38	39	M, K.
L 13 𝔉	2	2	.	.	.	.	.	.	2	.	1	1	.	.	.	B, K.
K 13 𝔉	7	7	.	.	.	.	.	.	7	5	.	2	.	.	.	Köln, St.
F 13 𝔉	17	17	.	.	.	.	.	.	17	1	6	9	−1	.	.	Lpzg, Bv.
Lb 13 𝔉	19	17	.	.	.	.	.	2	18	1	1	15	−1	.	.	Marb, U.
W 13 ℌ	37	37	.	.	.	.	.	.	36	22	12	.	−2	.	.	B, K.
L 13 ℌ	13	13	.	.	.	.	.	.	13	6	1	5	−1	.	.	—
K 13 ℌ	9	9	.	.	.	.	.	.	9	9	.	.	.	.	.	Köln, St.
F 13 ℌ	20	20	.	.	.	.	.	.	21	2	7	9	−3	.	.	—
Lb 13 ℌ	22	20	.	.	.	.	.	2	22	3	.	16	−3	.	.	Lpzg, Bv.
W 14 𝔉	38	38	.	.	.	.	.	.	39	27	10	.	−2	43	41	B, K.
L 14 𝔉	3	3	.	.	.	.	.	.	3	1	.	2	.	.	.	—
K 14 𝔉	7	7	.	.	.	.	.	.	7	6	.	.	−1	.	.	Köln, St.
F 14 𝔉	29	28	.	.	1	.	.	.	28	3	22	3	.	.	.	Straßb, U.
Lb 14 𝔉	31	29	.	.	1	1	.	.	29	3	1	25	.	.	.	Marb, U.
W 14 ℌ	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
L 14 ℌ	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
K 14 ℌ	15	13	.	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	B, K.
F 14 ℌ	11	10	.	.	.	.	1	.	10	1	9	.	.	.	.	M, K.
Lb 14 ℌ	11	10	.	.	.	1	.	.	11	1	1	9	.	.	.	Lpzg, Bv.
W 15 𝔉	10	19	.	.	.	.	.	.	19	8	13	.	+2	41	29	M, K.
L 15 𝔉	18	18	.	.	.	.	.	.	18	13	.	8	+3	.	.	B, K.
K 15 𝔉	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	M, U.
F 15 𝔉	11	10	1	.	.	.	.	.	11	2	7	2	.	.	.	Straßb, U.
Lb 15 𝔉	17	10	1	.	.	.	.	6	17	3	5	9	.	.	.	Lpzg, Bv.
W 15 ℌ	18	18	.	.	.	.	.	.	17	6	8	.	−3	.	.	B, K.
L 15 ℌ	13	13	.	.	.	.	.	.	13	5	.	6	−2	.	.	—
K 15 ℌ	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
F 15 ℌ	10	10	.	.	.	.	.	.	10	1	6	3	.	.	.	Straßb, U.
Lb 15 ℌ	13	10	.	.	.	.	.	3	13	2	2	9	.	.	.	B, K.
W 16 𝔉	10	10	.	.	.	.	.	.	10	3	6	.	−1	43	35	—
L 16 𝔉	5	5	.	.	.	.	.	.	5	.	.	5	.	.	.	—
K 16 𝔉	5	5	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
F 16 𝔉	18	17	.	.	.	1	.	.	18	4	12	2	.	.	.	Köln, St.
Lb 16 𝔉	18	17	.	.	.	.	.	1	18	5	.	13	.	.	.	Straßb, U.
W 16 ℌ	26	25	.	1	.	.	.	.	26	12	14	.	.	.	.	M, K.
L 16 ℌ	16	16	.	.	.	.	.	.	16	9	.	7	.	.	.	B, K.
K 16 ℌ	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Köln, St.
F 16 ℌ	17	16	.	.	.	.	1	.	16	4	9	4	+1	.	.	B, K.
Lb 16 ℌ	20	16	.	.	.	.	1	3	18	4	2	13	+1	.	.	—
W 17 𝔉	17	17	.	.	.	.	.	.	16	5	11	.	.	31	29	—
K 17 𝔉	10	10	.	.	.	.	.	.	10	9	.	1	.	.	.	—
F 17 𝔉	18	13	.	.	.	3	2	.	16	2	8	6	.	.	.	—
Lb 17 𝔉	19	16	.	.	.	.	.	3	18	3	1	14	.	.	.	Lpzg, Bv.

Katalog	Boh E.	Mus.	P. Theol.	Calv. Theol.	All. K.	Pereg.	Gross	Fut.	A.	As	L.	L: Fut.	Mus!	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
W 17 ℌ	16	16	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	16	13	3	.	.	.	.	M, K.
K 17 ℌ	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	4	.	.	.	.	.	B, K.
F 17 ℌ	11	11	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	11	3	7	2	+1	.	.	Mainz, St.
Lb 17 ℌ	18	11	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	13	4	1	9	+1	.	.	Lpzg, Bv.
W 18 𝔉	13	13	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	13	8	6	.	+1	27	31	B, K.
K 18 𝔉	5	5	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	5	5	.	.	.	.	.	—
F 18 𝔉	16	16	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	16	8	5	3	.	.	.	Mainz, St.
Lb 18 𝔉	20	16	.	.	.	.	.	.	4	.	.	.	.	20	9	3	8	.	.	.	Lpzg, Bv.
W 18 ℌ	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	.	.	.	B, K.
K 18 ℌ	8	8	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	8	6	.	2	.	.	.	Köln, St.
F 18 ℌ	13	12	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	13	5	6	2	.	.	.	Mainz, St.
Lb 18 ℌ	19	12	1	.	.	.	.	.	.	1	5	.	.	18	5	5	8	.	.	.	Marb, U.
W 19 𝔉	15	15	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	15	8	6	.	−1	32	36	B, K.
K 19 𝔉	6	6	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	6	5	1	.	.	.	.	—
F 19 𝔉	21	20	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	21	2	14	4	−1	.	.	Mainz, St.
Lb 19 𝔉	25	20	.	1	.	.	.	.	.	.	4	.	.	25	4	2	18	−1	.	.	B, K.
W 19 ℌ	6	6	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	6	4	1	.	−1	.	.	—
K 19 ℌ	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	.	.	3	−1	.	.	Köln, St.
F 19 ℌ	13	13	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	13	4	8	.	−1	.	.	Mainz, St.
Lb 19 ℌ	15	13	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	14	5	.	8	−1	.	.	Marb, U.
W 20 𝔉	12	12	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	12	8	6	.	+2	46	46	B, K.
F 20 𝔉	26	25	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	26	8	17	3	+2	.	.	Mainz, St.
G 20 𝔉	45	25	.	.	.	1	13	.	.	.	6	.	.	43	14	9	20	.	.	.	B, K.
W 20 ℌ	15	15	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	14	14	2	.	+2	.	.	—
*K 20 ℌ	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	2	.	.	.	Paris, Nationalb.
F 20 ℌ	13	6	.	.	.	.	.	.	7	.	.	.	.	13	7	6	.	.	.	.	Mainz, St.
G 20 ℌ	20	6	.	.	.	.	.	1	7	.	6	.	.	19	7	6	6	.	.	.	B, K.
W 21 𝔉	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	.	45	55	—
K 21 𝔉	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	2	.	2	.	.	.	Köln, St.
F 21 𝔉	16	15	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	16	4	12	.	.	.	.	Mainz, St.
G 21 𝔉	19	15	.	.	.	.	.	.	1	.	2	1	.	18	4	2	12	.	.	.	Lpzg, Bv.
W 21 ℌ	9	9	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	9	4	6	.	+1	.	.	B, K.
F 21 ℌ	30	30	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	30	10	16	3	−1	.	.	—
G 21 ℌ	34	28	.	.	.	.	.	.	.	.	6	.	.	34	10	6	17	−1	.	.	—
W 22 𝔉	15	15	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	15	10	4	.	−1	32	37	—
Myl. 22 𝔉	21	21	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	21	6	3	11	−1	.	.	Lpzg, Bv.
F 22 𝔉	14	10	.	.	.	.	.	1	3	.	.	.	.	14	3	9	2	.	.	.	B, K.
G 22 𝔉	25	10	.	.	.	.	.	1	3	.	11	.	.	18	6	3	11	+2	.	.	—
W 22 ℌ	12	12	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	12	7	4	.	−1	.	.	—
F 22 ℌ	15	14	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	14	4	8	.	−2	.	.	—
G 22 ℌ	19	14	.	.	.	.	.	1	.	.	4	.	.	17	5	1	8	−3	.	.	—
W 23 𝔉	17	17	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	16	7	8	.	−1	35	37	—
F 23 𝔉	19	19	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	19	5	11	2	−1	.	.	—
G 23 𝔉	20	19	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	20	5	1	13	−1	.	.	—
W 23 ℌ	10	10	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	10	9	1	.	.	.	.	—
F 23 ℌ	18	12	.	.	.	.	.	3	3	.	.	.	.	15	4	13	.	+2	.	.	—
G 23 ℌ	24	13	.	.	.	.	.	3	3	.	5	.	.	20	6	1	13	.	.	.	—
W 24 𝔉	13	8	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	5	11	11	1	.	+1	33	37	—
F 24 𝔉	21	17	.	.	1	.	.	4	2	.	.	.	.	20	6	13	1	.	.	.	—
G 24 𝔉	20	17	.	.	1	.	.	6	.	.	5	.	.	22	8	2	14	+2	.	.	Lpzg, Bv.
W 24 ℌ	16	15	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	16	12	3	.	−1	.	.	—
F 24 ℌ	15	14	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	15	6	7	2	.	.	.	—
G 24 ℌ	23	14	.	.	.	.	.	.	1	.	8	.	.	22	6	7	9	.	.	.	—

Katalog	Boh B.	Mus.	P. Theol.	K. Theol.	All. K.	Hist.	Peregr.	Fut	A.	A!	A. altera	L.	L!	L: Hist.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
W 25 𝔉	28	28	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	27	12	14	.	−1	56	52	B, K.
F 25 𝔉	33	20	.	.	1	.	2	.	1	9	.	.	.	.	32	7	12	8	−5	.	.	—
G 25 𝔉	36	20	.	.	1	.	3	.	.	.	.	12	.	.	35	7	4	19	−5	.	.	—
W 25 ℌ	63	63	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	61	46	15	.	.	.	.	—
K 25 ℌ	.	K.M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
F 25 ℌ	20	19	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	20	11	7	.	−2	.	.	—
G 25 ℌ	24	19	.	.	.	.	.	.	1	.	.	4	.	.	24	11	4	7	−2	.	.	—
W 26 𝔉	71	71	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	67	57	8	.	−2	27	23	—
F 26 𝔉	15	13	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	13	2	4	6	−1	.	.	—
G 26 𝔉	16	14	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	14	3	.	10	−1	.	.	—
W 26 ℌ	75	75	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	73	65	4	.	−4	.	.	—
K 26 ℌ	.	K.M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
F 26 ℌ	11	5	.	.	.	.	.	.	6	.	.	.	.	.	11	2	7	3	+1	.	.	—
G 26 ℌ	15	7	.	.	.	.	.	.	6	.	.	2	.	.	15	2	4	10	+1	.	.	—
W 27 𝔉	12	12	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	12	3	9	.	.	28	35	—
K 27 𝔉	.	K.M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
F 27 𝔉	20	19	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	20	6	5	7	−2	.	.	—
G 27 𝔉	27	22	.	.	.	.	1	.	.	.	.	4	.	.	27	7	6	12	−2	.	.	—
F 27 ℌ	14	11	2	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	12	6	6	.	.	.	.	—
G 27 ℌ	16	11	2	.	.	.	.	1	.	.	.	.	2	.	14	6	2	6	.	.	.	—
F 28 𝔉	14	3	1	3	.	.	1	.	6	.	.	.	.	.	14	2	12	.	.	20	22	—
G 28 𝔉	15	4	2	3	.	.	1	.	4	.	.	1	.	.	15	2	2	11	.	.	.	—
F 28 ℌ	11	10	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	11	6	4	.	−1	.	.	—
G 28 ℌ	13	10	.	.	.	.	.	.	1	.	.	2	.	.	13	6	2	4	−1	.	.	—
F 29 𝔉	16	12	.	.	.	.	..	3	1	.	.	.	.	.	13	4	9	.	.	19	27	—
G 29 𝔉	18	12	.	.	.	.	.	3	1	.	.	2	.	.	15	5	1	9	.	.	.	—
F 29 ℌ	10	8	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	.	10	4	6	.	.	.	.	—
G 29 ℌ	11	8	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	.	11	2	3	6	.	.	.	—
F 30 𝔉	12	8	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	.	10	5	5	.	.	18	31	—
G 30 𝔉	16	12	.	.	.	.	.	2	2	.	.		.	.	14	7	3	4	.	.	.	—
F 30 ℌ	14	13	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	14	7	7	.	.	.	.	—
G 30 ℌ	17	13	.	.	.	.	.	.	1	.	.	3	.	.	17	7	3	7	.	.	.	—
F 31 𝔉	16	14	.	.	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	15	2	13	.	.	19	24	—
G 31 𝔉	16	14	.	.	1	.	.	.	.	.	.	1	.	.	16	3	.	13	.	.	.	—
F 31 ℌ	6	4	.	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	6	3	3	.	.	.	.	—
G 31 ℌ	9	4	.	.	.	.	.	.	4	.	.	.	.	1	9	3	3	3	.	.	.	—
F 32 𝔉	9	8	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	8	2	5	.	−1	16	21	—
G 32 𝔉	16	10	.	.	.	.	.	1	.	.	.	5	.	.	15	3	6	5	−1	.	.	—
F 32 ℌ	6	6	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	6	3	4	.	+1	.	.	—
G 32 ℌ	9	9	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	9	5	1	4	+1	.	.	—
F 33 𝔉	4	3	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	3	.	.	−1	6	10	—
G 33 𝔉	7	3	1	.	.	.	.	.	3	.	.	.	.	.	6	3	2	.	−1	.	.	—
F 33 ℌ	5	3	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	.	.	.	—
G 33 ℌ	8	4	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	.	6	1	2	2	−1	.	.	—
F 34 𝔉	9	8	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	9	3	6	.	.	13	19	Köln, St.
G 34 𝔉	13	8	.	.	.	1	.	1	3	.	.	.	.	.	12	4	3	5	.	.	.	B, K.
F 34 ℌ	8	3	1	.	.	.	.	.	4	.	.	.	.	.	7	4	3	.	.	.	.	Köln, St.
G 34 ℌ	8	3	.	.	.	.	.	.	5	.	.	.	.	.	8	4	1	3	.	.	.	B, K.
F 35 𝔉	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	7	
G 35 𝔉	4	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	3	2	1	.	.	.	.	—
F 35 ℌ	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 35 ℌ	9	4	.	.	.	2	.	2	1	.	.	.	.	.	5	3	2	.	.	.	.	—

Katalog	Roh E.	Mus.	P. Theol.	All. K.	Hist.	Poet.	Fut.	A.	L.	L: Fut.	Varii l.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
F 36 𝔉	5	4	.	.	.	.	1	.	.	.	.	4	1	3	.	.	8	13	Köln, St.
G 36 𝔉	7	4	.	.	.	.	1	2	.	.	.	6	1	2	3	.	.	.	B, K.
F 36 ℌ	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	2	1	.	.	.	.	Köln, St.
G 36 ℌ	6	4	.	.	.	.	.	2	.	.	.	6	3	2	1	.	.	.	B, K.
F 37 𝔉	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	2	.	.	8	8	Köln, St.
G 37 𝔉	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
F 37 ℌ	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	.	—
G 37 𝔉 + ℌ	9	7	1	.	.	.	.	.	1	.	.	9	6	3	.	.	.	.	B, K.
F 38 𝔉	2	1	.	.	.	.	1	.	.	.	.	1	1	.	.	.	11	12	Köln, St.
G 38 𝔉	10	4	.	.	.	1	1	.	4	.	.	9	3	4	.	−2	.	.	B, K.
F 38 ℌ	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	2	3	.	+1	.	.	Köln, St.
G 38 ℌ	12	5	1	.	.	.	.	3	.	3	.	9	3	4	3	+1	.	.	B, K.
F 39 𝔉	4	2	.	1	.	1	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	8	6	Köln, St.
G 30 𝔉	6	4	.	1	.	1	.	.	.	.	.	6	.	2	4	.	.	.	B, K.
F 39 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	.	Köln, St.
G 39 ℌ	4	1	.	.	.	.	.	.	1	2	.	2	.	1	1	.	.	.	B, K.
F 40 𝔉	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	5	5	Köln, St.
G 40 𝔉	2	1	.	.	.	.	.	.	1	.	.	2	.	1	1	.	.	.	B, K.
F 40 ℌ	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	2	.	.	.	.	Köln, St.
G 40 ℌ	6	2	.	.	.	.	2	.	2	.	.	4	1	1	2	.	.	.	B, K.
F 41 𝔉	5	4	.	.	.	.	1	.	.	.	.	4	.	4	.	.	11	12	Köln, St.
G 41 𝔉	7	6	.	.	.	.	1	.	.	.	.	6	.	2	4	.	.	.	B, K.
F 41 ℌ	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	1	3	.	+1	.	.	Köln, St.
G 41 ℌ	7	3	.	.	.	.	1	.	3	.	.	6	2	2	3	+1	.	.	B, K.
F 42 𝔉	7	5	.	.	.	.	.	2	.	.	1	7	1	4	.	−2	14	22	Köln, St.
G 42 𝔉	11	7	.	.	.	.	1	3	.	.	.	10	4	4	4	+2	.	.	B, K.
F 42 ℌ	9	9	.	.	.	.	.	.	.	.	.	9	4	4	.	−1	.	.	Köln, St.
G 42 ℌ	11	10	.	.	.	.	.	.	1	.	.	11	4	2	4	−1	.	.	B, K.
F 43 𝔉	17	17	.	.	.	.	.	.	.	.	.	17	3	14	.	.	30	34	Straßb, U.
G 43 𝔉	19	19	.	.	.	.	.	.	.	.	.	19	3	2	14	.	.	.	B, K.
F 43 ℌ	9	9	.	.	.	.	.	.	.	.	.	9	1	8	.	.	.	.	Köln, St.
G 43 ℌ	16	12	.	.	.	.	.	1	3	.	.	16	2	6	8	.	.	.	B, K.
F 44 𝔉	9	8	.	.	1	.	.	.	.	.	.	8	1	7	.	.	17	20	Köln, St.
G 44 𝔉	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
F 44 ℌ	5	5	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	.	—
G 44 𝔉 + ℌ	22	13	.	.	1	.	.	.	8	.	.	19	9	7	3	.	.	.	B, K.
F 45 𝔉	13	7	.	.	.	3	.	3	.	.	.	13	.	10	.	−3	29	30	Köln, St.
G 45 𝔉	19	14	.	.	.	3	.	.	2	.	.	19	3	5	7	−4	.	.	B, K.
F 45 ℌ	4	3	.	.	1	.	.	.	.	.	.	4	.	3	.	−1	.	.	—
G 45 ℌ	18	3	.	.	1	.	.	.	14	.	.	18	3	11	3	−1	.	.	Hannov, K.
F 46 𝔉	8	7	.	.	.	.	.	1	.	.	.	8	4	6	.	+2	33	41	Köln, St.
G 46 𝔉	24	7	.	.	.	.	.	1	16	.	.	19	7	6	6	.	.	.	B, K.
F 46 ℌ	18	18	.	.	.	.	.	.	.	.	.	18	2	16	.	.	.	.	Köln, St.
G 46 ℌ	26	18	.	.	.	.	.	.	8	.	.	26	5	5	16	.	.	.	B, K.
F 47 𝔉	17	16	.	.	.	.	.	1	.	.	.	17	7	10	.	.	20	29	Köln, St.
G 47 𝔉	27	15	.	.	.	.	.	5	7	.	.	27	10	5	9	−3	.	.	B, K.
F 47 ℌ	3	.	1	.	.	1	.	1	.	.	.	2	.	2	.	.	.	.	Köln, St.
G 47 ℌ	7	.	1	.	.	1	.	1	4	.	.	6	1	3	2	.	.	.	B, K.
F 48 𝔉	13	10	.	.	.	1	.	2	.	.	.	12	8	9	.	.	19	25	Köln, St.
G 48 𝔉	17	10	.	.	.	1	.	2	4	.	.	16	4	3	9	.	.	.	B, K.
F 48 ℌ	8	5	.	.	.	1	.	2	.	.	.	7	5	4	.	+2	.	.	Köln, St.
G 48 ℌ	15	6	.	.	.	1	.	2	6	.	.	14	9	3	4	+2	.	.	B, K.

Katalog	Roh E.	Mus.	Poet.	Fut.	A.	L.	L!	Mus:Fut.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	Usch.	J. E.	Sch.	Fundort
F 49 𝔉	12	10	2	.	.	.	.	.	17	2	13	.	—2	27	14	Kln, St.
G 49 𝔉	23	10	2	.	1	10	.	.	28	6	7	13	—2	.	.	B, K.
F 49 ℌ	6	6	.	.	.	.	.	.	5	1	4	.	.	.	.	Kln, St.
G 49 ℌ	10	6	.	.	.	4	.	.	9	2	3	4	.	.	.	B, K.
F 50 𝔉	16	15	1	.	.	.	.	.	16	3	13	.	.	27	29	Kln, St.
G 50 𝔉	24	15	1	.	.	8	.	.	21	4	4	13	.	.	.	B, K.
F 50 ℌ	9	9	.	.	.	.	.	.	8	.	8	.	.	.	.	Kln, St.
G 50 ℌ	12	10	.	.	.	2	.	.	11	1	2	8	.	.	.	B, K.
F 51 𝔉	22	21	1	.	.	.	.	.	22	4	?	.	.	81	31	Kln, St.
G 51 𝔉	24	17	1	.	1	5	.	.	24	2	?	.	.	.	.	B, K.
F 51 ℌ	11	9	2	.	.	.	.	.	11	4	7	.	.	.	.	Kln, St.
G 51 ℌ	13	10	2	.	.	1	.	.	13	4	2	7	.	.	.	B, K.
F 52 𝔉	11	11	.	.	.	.	.	.	11	1	10	.	.	18	20	Kln, St.
G 52 𝔉	16	16	.	.	.	5	.	.	15	2	3	10	.	.	.	B, K.
F 52 ℌ	6	3	2	.	1	.	.	.	6	2	4	.	.	.	.	Kln, St.
G 52 ℌ	9	3	2	.	1	3	.	.	9	4	1	4	.	.	.	B, K.
F 53 𝔉	10	10	.	.	.	.	.	.	10	4	6	.	.	10	12	Kln, St.
G 53 𝔉	11	10	.	.	.	1	.	.	11	4	1	6	.	.	.	B, K.
F 53 ℌ	3	.	2	1	.	.	.	.	2	.	2	.	.	.	.	Kln, St.
G 53 ℌ	5	.	2	1	.	2	.	.	4	1	1	2	.	.	.	B, K.
F 54 𝔉	7	5	2	.	.	.	.	.	7	2	5	.	.	12	13	Kln, St.
G 54 𝔉	8	5	2	.	.	1	.	.	8	2	1	5	.	.	.	B, K.
F 54 ℌ	10	6	1	2	1	.	.	.	8	4	4	.	.	.	.	Kln, St.
G 54 ℌ	12	6	1	2	1	2	.	.	10	4	2	4	.	.	.	B, K.
F 55 𝔉	7	5	.	1	1	.	.	.	6	1	5	.	.	10	11	B, K.
G 55 𝔉	8	5	.	1	.	2	.	.	7	1	2	4	.	.	.	—
F 55 ℌ	5	5	.	.	.	.	.	.	5	3	2	.	.	.	.	Kln, St.
G 55 ℌ	6	5	.	.	.	1	.	.	6	3	1	2	.	.	.	B, K.
F 56 𝔉	8	4	3	1	.	.	.	.	7	1	6	.	.	18	21	Darmst, G.
G 56 𝔉	13	7	3	1	.	2	.	.	12	1	5	6	.	.	.	B, K.
F 56 ℌ	4	3	1	.	.	.	.	.	4	3	1	.	.	.	.	—
G 56 ℌ	13	7	1	.	.	2	.	3	10	3	6	1	.	.	.	—
F 57 𝔉	10	5	1	4	.	.	.	.	6	1	5	.	.	16	19	Kln, St.
G 57 𝔉	10	5	1	4	.	.	.	.	6	1	.	5	.	.	.	B, K.
F 57 ℌ	13	9	1	3	.	.	.	.	10	4	6	.	.	.	.	Kln, St.
G 57 ℌ	21	13	1	3	.	.	4	.	18	7	5	6	.	.	.	B, K.
F 58 𝔉	8	6	.	1	1	.	.	.	7	2	5	.	.	18	19	Kln, St.
G 58 𝔉	11	6	.	1	1	3	.	.	10	3	2	5	.	.	.	B, K.
F 58 ℌ	7	7	.	.	.	.	.	.	7	2	5	.	.	.	.	Kln, St.
G 58 ℌ	14	7	.	.	.	7	.	.	13	2	6	5	.	.	.	B, K.
F 59 𝔉	8	6	.	2	.	.	.	.	6	1	5	.	.	13	18	Kln, St.
G 59 𝔉	14	6	.	2	.	6	.	.	12	4	3	5	.	.	.	B, K.
F 59 ℌ	13	9	.	3	1	.	.	.	10	5	5	.	.	.	.	Kln, St.
G 59 ℌ	12	8	.	3	1	.	.	.	9	5	.	4	.	.	.	B, K.
F 60 𝔉	11	9	.	2	.	.	.	.	9	1	8	.	.	19	21	B, K.
G 60 𝔉	12	9	.	2	.	1	.	.	10	1	1	8	.	.	.	—
F 60 ℌ	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 60 ℌ	13	6	.	1	1	5	.	.	12	2	10	.	.	.	.	—
F 61 𝔉	11	6	.	2	3	.	.	.	9	4	5	.	.	13	13	—
G 61 𝔉	14	6	.	2	3	3	.	.	12	4	3	5	.	.	.	Nbg, G. M.
F 61 ℌ	5	2	.	2	1	.	.	.	3	.	3	.	.	.	.	B, K.
G 61 ℌ	8	2	.	2	1	3	.	.	6	1	2	3	.	.	.	—

Katalog	Boh E.	Mus.	P. Theol.	K. Theol.	All. K.	Hist.	Poet.	Pereg.	Fut.	A.	L.		Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	J. E.	Sch.	Fundort
F 62 𝔉	6	3	.	.	.	.	.	1	.	2	.	. . .	6	1	5	.	17	19	B, K.
G 62 𝔉	10	6	.	.	.	.	.	1	.	2	1	. . .	10	1	4	5	.	.	Nbg, G. M.
F 62 ℌ	6	5	.	.	.	.	.	.	1	.	.	. . .	5	1	4	.	.	.	Marb, U.
G 62 ℌ	12	5	.	.	.	.	.	.	1	.	6	. . .	11	3	4	4	.	.	B, K.
F 63 𝔉	8	4	.	.	.	.	.	1	3	.	.	. . .	5	.	5	.	11	13	Dresd, K.
G 63 𝔉	11	5	.	.	.	.	.	1	3	.	2	. . .	8	2	1	5	.	.	B, K.
F 63 ℌ	2	1	.	.	.	.	.	.	1	.	.	. . .	1	.	1	.	.	.	Dresd, K.
G 63 ℌ	8	3	.	.	.	.	.	.	1	.	4	. . .	7	2	4	1	.	.	B, K.
*F 64 𝔉	2	1	.	.	.	.	.	.	.	1 !!	.	unvollständig erhalten.	2	.	2	.	14	16	Dresd, K.
G 64 𝔉	9	7	.	.	.	.	.	.	1	.	1	. . .	8	2	5	1	.	.	B, K.
F 64 ℌ	8	6	.	.	.	1	.	.	1	.	.	. . .	7	1	6	.	.	.	—
G 64 ℌ	9	6	.	.	.	.	1	.	1	.	1	. . .	8	1	1	6	.	.	—
F 65 𝔉	8	7	.	.	.	.	.	.	1	.	.	. . .	7	1	6	.	18	14	—
G 65 𝔉	10	7	.	.	.	.	.	.	1	.	2	. . .	9	1	2	6	.	.	—
F 65 ℌ	6	3	.	.	1	.	.	1	1	.	.	. . .	5	.	5	.	.	.	Dresd, K.
G 65 ℌ	11	3	.	.	1	.	.	1	1	.	5	. . .	10	.	5	5	.	.	—
F 66 𝔉	10	7	.	.	.	1	.	1	1	.	.	. . .	9	2	7	.	13	10	—
G 66 𝔉	16	7	.	.	.	1	.	1	1	.	6	. . .	15	3	5	7	.	.	B, K.
F 66 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	. . .	1	.	1	.	.	.	—
G 66 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	.	.	.	2	. . .	3	2	.	1	.	.	—
F 67 𝔉	8	7	.	.	.	.	.	.	1	.	.	. . .	7	3	4	.	13	20	—
G 67 𝔉	11	8	.	.	.	.	.	.	1	.	2	. . .	10	5	1	4	.	.	—
F 67 ℌ	10	10	.	.	.	.	.	.	.	.	.	. . .	10	2	8	.	.	.	—
G 67 ℌ	11	10	.	.	.	.	.	.	.	.	1	. . .	11	3	.	8	.	.	—
F 68 𝔉	13	7	.	.	.	.	.	.	6	.	.	. . .	7	2	5	.	11	18	—
G 68 𝔉	11	8	.	.	.	.	.	.	.	.	3	. . .	11	4	2	5	.	.	—
F 68 ℌ	6	3	.	.	.	.	.	.	3	.	.	. . .	3	1	2	.	.	.	—
G 68 ℌ	10	5	.	.	.	.	.	.	3	.	2	. . .	7	3	2	2	.	.	—
F 69 𝔉	9	7	.	.	.	.	.	.	2	.	.	. . .	7	.	7	.	23	26	—
G 69 𝔉	18	12	.	.	.	.	.	.	2	.	4	. . .	15	2	6	7	.	.	—
F 69 ℌ	5	2	.	.	.	.	.	.	3	.	.	. . .	2	2	.	.	.	.	—
G 69 ℌ	15	2	.	.	.	.	.	.	3	.	10	. . .	12	2	10	.	.	.	—
F 70 𝔉	12	7	1	.	.	.	.	.	3	1	.	. . .	9	2	7	.	17	23	—
G 70 𝔉	17	12	1	.	.	.	.	.	3	1	.	. . .	13	4	2	7	.	.	—
F 70 ℌ	5	5	.	.	.	.	.	.	.	.	.	. . .	5	.	5	.	.	.	—
G 70 ℌ	11	7	.	.	.	.	.	.	1	.	3	. . .	10	2	3	5	.	.	—
F 71 𝔉	11	4	.	.	.	.	.	.	6	1	.	. . .	5	1	4	.	16	17	—
G 71 𝔉	18	4	.	.	.	.	.	.	6	1	7	. . .	12	2	6	4	.	.	—
F 71 ℌ	10	6	.	.	.	.	.	.	4	.	.	. . .	6	.	6	.	.	.	—
G 71 ℌ	10	6	.	.	.	.	.	.	4	.	.	. . .	6	.	.	6	.	.	—
F 72 𝔉	5	1	.	1	.	.	.	.	2	1	.	. . .	3	.	3	.	14	10	—
G 72 𝔉	8	4	.	1	.	.	.	.	1	1	1	. . .	7	.	4	3	.	.	—
F 72 ℌ	6	3	.	.	.	1	.	.	2	.	.	. . .	4	.	4	.	.	.	—
G 72 ℌ	11	4	.	.	.	1	.	.	2	.	4	. . .	9	2	3	4	.	.	—
F 73 𝔉	7	6	.	.	.	.	.	.	1	.	.	. . .	6	3	3	.	5	24	—
G 73 𝔉	9	6	.	.	.	.	.	.	1	.	2	. . .	8	3	2	3	.	.	—
F 73 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	. . .	1	1	.	.	.	.	—
G 73 ℌ	17	1	.	.	.	.	.	.	.	.	16	a. Vers. 2. 1855 ff.	17	1	(16)	.	.	.	—
F 74 𝔉	9	7	.	.	.	.	.	.	2	.	.	. . .	6	1	5	.	12	13	—
G 74 𝔉	11	6	.	.	.	.	.	.	2	.	3	. . .	8	3	.	5	.	.	—
F 74 ℌ	5	2	.	.	.	.	.	.	2	1	.	. . .	3	.	3	.	.	.	—
G 74 ℌ	9	4	.	.	.	.	.	.	2	1	2	. . .	7	.	4	3	.	.	—

Katalog	Boh E.	Mus.	Hist.	Fut.	A.	L.	L!	L: Phil.	L: Fut.	Bein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	J. B.	Sch.	Fundort
F 75 𝔉	12	5	2	5	.	.	.	.	.	7	.	7	.	21	17	B, K.
G 75 𝔉	15	5	2	5	.	3	.	.	.	10	1	2	7	.	.	—
F 75 ℌ	10	6	.	4	.	.	.	.	.	6	.	6	.	.	.	—
G 75 ℌ	16	6	.	4	.	6	.	.	.	12	.	6	6	.	.	—
F 76 𝔉	12	7	.	4	1	.	.	.	.	8	5	3	.	14	11	—
G 76 𝔉	20	10	.	4	1	5	.	.	.	16	6	7	3	.	.	—
F 76 ℌ	5	3	.	1	1	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	—
G 76 ℌ	5	3	.	1	1	.	.	.	.	4	.	.	4	.	.	—
F 77 𝔉	6	5	.	.	1	.	.	.	.	6	4	2	.	6	10	—
G 77 𝔉	7	5	.	.	1	1	.	.	.	7	4	1	2	.	.	—
F 77 ℌ	4	3	.	1	.	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	—
G 77 ℌ	5	3	.	2	.	.	.	.	.	3	.	.	3	.	.	—
F 78 𝔉	7	4	.	.	3	.	.	.	.	7	.	7	.	8	7	—
G 78 𝔉	8	4	.	.	3	1	.	.	.	8	.	1	7	.	.	—
F 78 ℌ	3	.	.	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
G 78 ℌ	5	1	.	4	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	—
*F 79 𝔉	6	2	.	3	1	.	.	.	.	3	.	3	.	8	9	Dresd, K.
G 79 𝔉	5	2	.	2	1	.	.	.	.	3	.	1	2	.	.	B, K.
F 79 ℌ	5	2	.	3	.	.	.	.	.	2	.	2	.	.	.	—
*G 79 ℌ	7	3	.	2	.	2	.	.	.	5	1	2	2	.	.	—
F 80 𝔉	7	1	.	6	.	.	.	.	.	1	.	1	.	6	5	—
G 80 𝔉	8	2	.	6	.	.	.	.	.	2	.	1	1	.	.	—
F 80 ℌ	8	3	1	4	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	—
G 80 ℌ	8	3	1	4	.	.	.	.	.	4	.	.	4	.	.	—
F 81 𝔉	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	10	10	—
G 81 𝔉	1	.	1	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	—
F 81 ℌ	11	4	.	3	4	.	.	.	.	8	.	8	.	.	.	—
G 81 ℌ	13	4	.	3	6	.	.	.	.	10	.	2	8	.	.	—
F 82 𝔉	6	4	.	2	.	.	.	.	.	4	.	4	.	9	8	—
G 82 𝔉	7	4	.	2	.	.	1	.	.	5	.	1	4	.	.	—
F 82 ℌ	5	2	.	2	1	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	—
G 82 ℌ	6	2	.	2	1	.	.	1	.	4	.	1	3	.	.	—
F 83 𝔉	9	8	.	1	.	.	.	.	.	8	.	8	.	18	20	—
G 83 𝔉	10	8	.	1	.	.	.	1	.	9	.	1	8	.	.	—
F 83 ℌ	9	7	.	2	.	.	.	.	.	7	2	5	.	.	.	—
G 83 ℌ	13	7	.	2	.	4	.	.	.	11	2	4	5	.	.	—
F 84 𝔉	19	8	1	10	.	.	.	.	.	9	5	4	.	7	12	Hamb, St.
G 84 𝔉	21	8	1	10	.	.	.	.	2	9	5	.	4	.	.	B, K.
F 84 ℌ	5	4	.	1	.	.	.	.	.	4	1	3	.	.	.	Hamb, St.
G 84 ℌ	5	4	.	1	.	.	.	.	.	4	1	.	3	.	.	B, K.
F 85 𝔉	7	6	.	1	.	.	.	.	.	6	.	6	.	12	12	—
G 85 𝔉	8	6	.	1	.	.	.	1	.	7	.	1	6	.	.	—
F 85 ℌ	5	2	.	1	2	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	Hamb, St.
G 85 ℌ	7	2	.	1	2	.	.	2	.	6	1	1	4	.	.	B, K.
F 86 𝔉	14	9	.	5	.	.	.	.	.	9	3	6	.	11	14	—
G 86 𝔉	17	9	.	5	.	.	.	3	.	12	3	3	6	.	.	—
F 86 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 86 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	2	.	2	.	1	1	.	.	Marb, U.
F 87 𝔉	9	6	.	3	.	.	.	.	.	6	.	6	.	11	11	—
G 87 𝔉	13	6	.	3	.	.	.	4	.	9	.	3	6	.	.	—
F 87 ℌ	6	2	.	4	.	.	.	.	.	2	1	1	.	.	.	—
G 87 ℌ	7	2	.	4	.	.	.	1	.	3	1	1	1	.	.	—

Katalog	Boh E.	Mus.	P. Theol.	K. Theol.	All. K.	Hist.	Edenda.	Fut.	A.	L: Phil.	L: A.	L: Mus.	L: Hist	L: Fut.	G.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	J. E.	Sch.	Fundort
F 88 𝔉	11	9	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	9	1	8	.	10	13	Marb, U.
G 88 𝔉	11	9	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	9	1	.	8	.	.	—
F 88 ℌ	1	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 88 ℌ	6	.	.	.	.	2	.	2	.	2	.	.	.	.	.	4	2	1	1	.	.	—
F 89 𝔉	2	1	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	14	18	—
G 89 𝔉	10	1	.	.	.	.	.	1	.	8	.	.	.	.	.	8	2	5	1	.	.	—
F 89 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 89 ℌ	11	1	.	.	.	.	.	2	.	8	.	.	.	.	.	9	1	7	1	.	.	—
F 90 𝔉	4	2	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	6	5	—
G 90 𝔉	7	2	.	.	.	.	.	2	.	3	.	.	.	.	.	5	2	2	1	.	.	—
F 90 ℌ	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
G 90 ℌ	3	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	—
F 91 𝔉	4	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	18	14	—
G 91 𝔉	12	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	8	.	.	.	11	4	5	2	.	.	—
F 91 ℌ	6	5	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	5	.	5	.	.	.	—
G 91 ℌ	13	5	3	.	4	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	12	1	6	5	.	.	—
F 92 𝔉	9	4	2	1	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	.	7	2	5	.	8	7	—
G 92 𝔉	10	5	2	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	10	2	3	5	.	.	—
F 92 ℌ	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
G 92 ℌ	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
F 93 𝔉	4	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	8	9	—
G 93 𝔉	7	2	.	.	.	.	.	1	.	.	.	4	.	.	.	7	1	3	3	.	.	—
F 93 ℌ	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	.	.	—
G 93 ℌ	3	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	3	1	1	1	.	.	—
F 94 𝔉	8	7	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	7	2	5	.	6	7	—
G 94 𝔉	7	7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	7	2	.	5	.	.	—
F 94 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 94 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	1	.	.	—
F 95 𝔉	1	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	4	.	14	17	—
G 95 𝔉	9	7	.	.	.	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	9	.	8	1	.	.	—
F 95 ℌ	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	2	.	.	.	—
G 95 ℌ	8	8	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	8	3	8	2	.	.	—
F 96 𝔉	5	2	.	.	.	.	.	3	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	7	11	—
G 96 𝔉	10	2	.	.	.	.	.	3	.	.	5	.	.	.	.	7	4	2	1	.	.	—
F 96 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 96 ℌ	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	.	3	1	.	.	—
F 97 𝔉	4	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	6	12	Maihingen, F.
G 97 𝔉	11	10	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	10	4	4	2	.	.	Marb, U.
F 97 ℌ	3	2	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	—
G 97 ℌ	3	2	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	—
F 98 𝔉	6	4	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	6	.	6	.	10	10	—
G 98 𝔉	10	4	2	.	.	.	.	.	.	.	3	.	1	.	.	10	1	3	6	.	.	—
F 98 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 98 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	3	2	.	1	.	.	—
*F 99 𝔉	9	7	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	9	1	8	.	10	15	Hannover, K.
G 99 𝔉	13	7	1	.	.	1	.	.	.	.	.	3	1	.	.	13	4	1	8	.	.	Marb, U.
F 99 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	—
G 99 ℌ	4	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	.	3	2	1	.	.	.	—
F 1700 𝔒	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	17	18	—
G 1700 𝔒	14	3	.	.	.	.	.	.	.	.	11	.	.	.	.	14	.	11	3	.	.	—
F 1700 𝔐	1	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 1700 𝔐	5	.	.	.	.	1	.	.	.	.	1	.	3	.	.	5	2	2	1	.	.	—

Katalog	Roh E.	Mus.	Hist.	Fut.	A.	L.	L!	L: Phil.	L: Fut.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	J. E.	Sch.	Fundort
F 75 𝔉	12	5	2	5	.	.	.	.	.	7	.	7	.	21	17	B, K.
G 75 𝔉	15	5	2	5	.	3	.	.	.	10	1	2	7	.	.	—
F 75 ℌ	10	6	.	4	.	.	.	.	.	6	.	6	.	.	.	—
G 75 ℌ	16	6	.	4	.	6	.	.	.	12	.	6	6	.	.	—
F 76 𝔉	12	7	.	4	1	.	.	.	.	8	5	3	.	14	11	—
G 76 𝔉	20	10	.	4	1	5	.	.	.	16	6	7	3	.	.	—
F 76 ℌ	5	3	.	1	1	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	—
G 76 ℌ	5	3	.	1	1	.	.	.	.	4	.	.	4	.	.	—
F 77 𝔉	6	5	.	.	1	.	.	.	.	6	4	2	.	6	10	—
G 77 𝔉	7	5	.	.	1	1	.	.	.	7	4	1	2	.	.	—
F 77 ℌ	4	3	.	1	.	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	—
G 77 ℌ	5	3	.	2	.	.	.	.	.	3	.	.	3	.	.	—
F 78 𝔉	7	4	.	.	3	.	.	.	.	7	.	7	.	8	7	—
G 78 𝔉	8	4	.	.	3	1	.	.	.	8	.	1	7	.	.	—
F 78 ℌ	3	.	.	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
G 78 ℌ	5	1	.	4	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	—
*F 79 𝔉	6	2	.	3	1	.	.	.	.	3	.	3	.	8	9	Dresd, K.
G 79 𝔉	5	2	.	2	1	.	.	.	.	3	.	1	2	.	.	B, K.
F 79 ℌ	5	2	.	3	.	.	.	.	.	2	.	2	.	.	.	—
*G 79 ℌ	7	3	.	2	.	2	.	.	.	5	1	2	2	.	.	—
F 80 𝔉	7	1	.	6	.	.	.	.	.	1	.	1	.	6	5	—
G 80 𝔉	8	2	.	6	.	.	.	.	.	2	.	1	1	.	.	—
F 80 ℌ	8	3	1	4	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	—
G 80 ℌ	8	3	1	4	.	.	.	.	.	4	.	.	4	.	.	—
F 81 𝔉	.	K.M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	10	10	—
G 81 𝔉	1	.	1	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	—
F 81 ℌ	11	4	.	3	4	.	.	.	.	8	.	8	.	.	.	—
G 81 ℌ	13	4	.	3	6	.	.	.	.	10	.	2	8	.	.	—
F 82 𝔉	6	4	.	2	.	.	.	.	.	4	.	4	.	9	8	—
G 82 𝔉	7	4	.	2	.	.	1	.	.	5	.	1	4	.	.	—
F 82 ℌ	5	2	.	2	1	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	—
G 82 ℌ	6	2	.	2	1	.	.	1	.	4	.	1	3	.	.	—
F 83 𝔉	9	8	.	1	.	.	.	.	.	8	.	8	.	18	20	—
G 83 𝔉	10	8	.	1	.	.	.	1	.	9	.	1	8	.	.	—
F 83 ℌ	9	7	.	2	.	.	.	.	.	7	2	5	.	.	.	—
G 83 ℌ	13	7	.	2	.	4	.	.	.	11	2	4	5	.	.	—
F 84 𝔉	19	8	1	10	.	.	.	.	.	9	5	4	.	7	12	Hamb, St.
G 84 𝔉	21	8	1	10	.	.	.	.	2	9	5	.	4	.	.	B, K.
F 84 ℌ	5	4	.	1	.	.	.	.	.	4	1	3	.	.	.	Hamb, St.
G 84 ℌ	5	4	.	1	.	.	.	.	.	4	1	.	3	.	.	B, K.
F 85 𝔉	7	6	.	1	.	.	.	.	.	6	.	6	.	12	12	—
G 85 𝔉	8	6	.	1	.	.	.	1	.	7	.	1	6	.	.	—
F 85 ℌ	5	2	.	1	2	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	Hamb, St.
G 85 ℌ	7	2	.	1	2	.	.	2	.	6	1	1	4	.	.	B, K.
F 86 𝔉	14	9	.	5	.	.	.	.	.	9	3	6	.	11	14	—
G 86 𝔉	17	9	.	5	.	.	.	3	.	12	3	3	6	.	.	—
F 86 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 86 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	2	.	2	.	1	1	.	.	Marb, U.
F 87 𝔉	9	6	.	3	.	.	.	.	.	6	.	6	.	11	11	—
G 87 𝔉	13	6	.	3	.	.	.	4	.	9	.	3	6	.	.	—
F 87 ℌ	6	2	.	4	.	.	.	.	.	2	1	1	.	.	.	—
G 87 ℌ	7	2	.	4	.	.	.	1	.	3	1	1	1	.	.	—

Katalog	Boh E.	Mus.	P. Theol.	K. Theol.	All. K.	Hist.	Edenda.	Fut.	A.	L: Phil.	L: A.	L: Mus.	L: Hist	L: Fut.	G.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	J. E.	Sch.	Fundort
F 88 𝔉	11	9	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	9	1	8	.	10	13	Marb, U.
G 88 𝔉	11	9	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	9	1	.	8	.	.	—
F 88 ℌ	1	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 88 ℌ	6	.	.	.	.	2	.	2	.	2	.	.	.	.	.	4	2	1	1	.	.	—
F 89 𝔉	2	1	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	14	18	—
G 89 𝔉	10	1	.	.	.	.	.	1	.	8	.	.	.	.	.	8	2	5	1	.	.	—
F 89 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 89 ℌ	11	1	.	.	.	.	.	2	.	8	.	.	.	.	.	9	1	7	1	.	.	—
F 90 𝔉	4	2	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	6	5	—
G 90 𝔉	7	2	.	.	.	.	.	2	.	3	.	.	.	.	.	5	2	2	1	.	.	—
F 90 ℌ	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
G 90 ℌ	3	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	—
F 91 𝔉	4	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	18	14	—
G 91 𝔉	12	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	8	.	.	.	11	4	5	2	.	.	—
F 91 ℌ	6	5	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	5	.	5	.	.	.	—
G 91 ℌ	13	5	3	.	4	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	12	1	6	5	.	.	—
F 92 𝔉	9	4	2	1	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	.	7	2	5	.	8	7	—
G 92 𝔉	10	5	2	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	10	2	3	5	.	.	—
F 92 ℌ	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
G 92 ℌ	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
F 93 𝔉	4	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	8	9	—
G 93 𝔉	7	2	.	.	.	.	.	1	.	.	.	4	.	.	.	7	1	3	3	.	.	—
F 93 ℌ	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	.	.	—
G 93 ℌ	3	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	3	1	1	1	.	.	—
F 94 𝔉	8	7	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	7	2	5	.	6	7	—
G 94 𝔉	7	7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	7	2	.	5	.	.	—
F 94 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 94 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	1	.	.	—
F 95 𝔉	1	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	4	.	14	17	—
G 95 𝔉	9	7	.	.	.	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	9	.	6	1	.	.	—
F 95 ℌ	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	2	.	.	.	—
G 95 ℌ	8	8	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	8	3	6	2	.	.	—
F 96 𝔉	5	2	.	.	.	.	.	3	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	7	11	—
G 96 𝔉	10	2	.	.	.	.	.	3	.	.	5	.	.	.	.	7	4	2	1	.	.	—
F 96 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 96 ℌ	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	.	3	1	.	.	—
F 97 𝔉	4	3	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	6	12	Maihingen, F.
G 97 𝔉	11	10	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	10	4	4	2	.	.	Marb, U.
F 97 ℌ	3	2	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	—
G 97 ℌ	3	2	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	—
F 98 𝔉	6	4	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	6	.	6	.	10	10	—
G 98 𝔉	10	4	2	.	.	.	.	.	.	.	3	.	1	.	.	10	1	3	6	.	.	—
F 98 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 98 ℌ	3	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	3	2	.	1	.	.	—
*F 99 𝔉	9	7	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	9	1	8	.	10	15	Hannover, K.
G 99 𝔉	13	7	1	.	.	1	.	.	.	.	.	3	1	.	.	13	4	1	8	.	.	Marb, U.
F 99 ℌ	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	—
G 99 ℌ	4	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	.	3	2	1	.	.	.	—
F 1700 𝔒	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	17	18	—
G 1700 𝔒	14	3	.	.	.	.	.	.	.	.	11	.	.	.	.	14	.	11	3	.	.	—
F 1700 𝔐	1	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
G 1700 𝔐	5	.	.	.	.	1	.	.	.	.	1	.	3	.	.	5	2	2	1	.	.	—

Katalog	Roh E.	Mus.	P. Theol.	Ref. Theol.	Hist.	Philos.	Pereg.	Fut.	Saurmann	Gleditsch	A.	A!	L: Mus.	L: Hist.	L: A.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	J. E.	Sch.	Fundort
F 1 𝔒	6	5	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	6	2	4	.	9	10	Marb, U.
G 1 𝔒	9	5	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	3	.	.	9	2	3	4	.	.	B, K.
F 1 𝔐	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	Marb, U.
G 1 𝔐	2	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	2	.	1	1	.	.	B, K.
F 2 𝔒	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	7	10	Marb, U.
G 2 𝔒	8	5	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	.	.	.	8	2	5	1	.	.	B, K.
F 2 𝔐	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 2 𝔐	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	3	1	.	.	.	B, K.
G 3 𝔑	4	.	.	.	.	2	.	.	.	.	2	.	.	.	.	4	1	3	.	9	5	—
F 3 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 3 𝔒	4	.	.	.	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	.	.	B, K.
F 3 𝔐	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	Marb, U.
G 3 𝔐	5	.	.	.	2	.	3	.	.	.	.	.	.	.	.	5	1	.	4	.	.	B, K.
G 4 𝔑	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	.	.	2	.	2	.	11	9	Lpzg, Bv.
F 4 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 4 𝔒	7	.	.	.	.	.	.	1	.	.	2	4	.	.	.	6	.	6	.	.	.	Lpzg, Bv.
F 4 𝔐	4	3	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	4	3	1	.	.	.	Marb, U.
G 4 𝔐	5	5	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	5	2	2	1	.	.	Lpzg, Bv.
G 5 𝔑	1	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	11	12	—
F 5 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 5 𝔒	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	.	2	.	2	.	.	.	Lpzg, Bv.
F 5 𝔐	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 5 𝔐	11	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	11	.	.	.	11	3	8	.	.	.	Lpzg, Bv.
G 6 𝔑	2	.	.	.	1	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	2	.	2	.	7	7	—
F 6 𝔒	1	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	Marb, U.
G 6 𝔒	7	.	.	.	5	.	2	.	.	.	.	.	.	.	.	5	1	4	.	.	.	Lpzg, Bv.
F 6 𝔐	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	Marb, U.
G 6 𝔐	2	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	.	.	Lpzg, Bv.
G 7 𝔑	1	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	5	6	—
F 7 𝔒	2	1	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	Marb, U.
G 7 𝔒	2	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	1	1	.	.	Lpzg, Bv.
F 7 𝔐	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	.	.	Marb, U.
G 7 𝔐	5	4	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	4	1	1	2	.	.	Lpzg, Bv.
G 8 𝔑	3	.	.	.	1	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	3	2	1	.	9	11	—
F 8 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 8 𝔒	9	9	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	9	1	8	.	.	.	—
F 8 𝔐	1	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 8 𝔐	1	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	Lpzg, Bv.
G 9 𝔑	2	.	1	.	Lat. 1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	6	10	—
F 9 𝔒	2	1	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	Marb, U.
G 9 𝔒	8	6	.	.	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	7	3	4	.	.	.	Lpzg, Bv.
F 9 𝔐	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	—
G 9 𝔐	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	3	1	.	.	.	—
F 10 𝔒	15	14	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	14	4	10	.	11	3	—
G 10 𝔒	2	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	1	.	.	.	1	.	1	.	.	.	—
F 10 𝔐	1	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
G 10 𝔐	11	2	.	.	.	.	.	9	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	—
F 11 𝔒	6	4	.	1	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	5	2	3	.	8	3	Marb, U.
G 11 𝔒	4	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	4	.	4	.	.	.	B, K.
F 10 𝔐	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	Marb, U.
G 10 𝔐	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	1	.	.	.	B, K.
F 12 𝔒	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	3	1	Marb, U.
G 12 𝔒	3	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	3	.	2	1	.	.	B, K.
F 12 𝔐	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 12 𝔐	1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	B, K.

Katalog	Rob E.	Mus.	P. Theol.	Ref. Theol.	Hist.	Fut: Mus.	Fut: Phil.	Fut: Misc.	Fut.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	(H. E.)	J. E.	Sch.	Fundort
F 13 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Lpzg, Bv.
G 13 𝔒	7	5	.	.	2	.	.	.	.	7	.	7	.	9	7	—
F 13 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 13 𝔐	3	2	.	.	1	.	.	.	.	3	1	2	.	.	.	B, K.
F 14 𝔒	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 14 𝔒	5	5	.	.	.	.	.	.	.	5	1	4	.	11	12	—
F 14 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 14 𝔐	7	7	.	.	.	.	.	.	.	7	.	7	.	.	.	—
F 15 𝔒	7	6	.	1	.	.	.	.	.	7	1	6	.	12	9	Marb, U.
G 15 𝔒	7	7	.	.	.	.	.	.	.	7	2	5	.	.	.	B, K.
F 15 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 15 𝔐	2	2	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	.	.	—
F 16 𝔒	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	7	12	
G 16 𝔒	4	4	.	.	.	.	.	.	.	4	3	1	.	.	.	—
F 16 𝔐	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Stuttg, K.
G 16 𝔐	9	8	.	.	1	.	.	.	.	8	2	6	.	.	.	B, K.
*F 17 𝔒	1	.	1	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	9	15	London, Br. M.
G 17 𝔒	6	6	.	.	.	.	.	.	.	7	3	4	.	.	.	B, K.
*F 17 𝔐	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	London, Br. M.
G 17 𝔐	9	9	.	.	.	.	.	.	.	8	4	4	.	.	.	B, K.
F 18 𝔒	3	.	.	.	2	.	.	.	1	2	.	2	.	9	4	Lpzg, Bv.
G 18 𝔒	4	2	.	.	.	.	.	2	.	1	.	1	.	.	.	B, K.
F 18 𝔐	.	6	.	.	.	.	.	.	.	6	.	6	.	.	.	Lpzg, Bv.
G 18 𝔐	3	3	.	.	.	.	.	.	.	3	.	.	.	.	.	B, K.
*F 19 𝔒	2	1	.	.	.	.	.	1	.	1	.	1	.	4	1	London, Br. M.
G 19 𝔒	1	.	.	.	1	.	.	.	.	1	.	1	.	.	.	B, K.
*F 19 𝔐	4	1	.	.	1	.	.	2	.	2	1	1	.	.	.	London, Br. M.
G 19 𝔐	2	1	.	.	.	1	.	.	.	1	.	1	.	.	.	B, K.
F 20 𝔒	1	1	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	6	4	Stuttg, K.
G 20 𝔒	2	1	.	.	.	.	1	.	.	1	.	1	.	.	.	B, K.
F 20 𝔐	2	2	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	.	.	Stuttg, K.
G 20 𝔐	5	3	.	.	.	.	2	.	.	3	.	3	.	.	.	Lpzg, Bv.
F 21 𝔒	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	4	3	
G 21 𝔒	4	4	.	.	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	.	—
F 21 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 21 𝔐	2	2	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.	.	.	.	—
F 22 𝔒	1	.	.	1	.	.	.	.	.	1	.	1	.	3	2	Frft, St.
G 22 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Dresd, K.
F 22 𝔐	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 22 𝔐	2	2	.	.	.	.	.	.	.	2	.	2	.	.	.	Dresd, K.
F 23 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	3	Stuttg, K.
G 23 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Dresd, K.
F 23 𝔐	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Stuttg, K.
G 23 𝔐	3	3	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	.	.	Dresd, K.
F 24 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	14	17	Frft, St.
G 24 𝔒	10	10	.	.	.	.	.	.	.	10	3	7	.	.	.	Dresd, K.
F 24 𝔐 bis F 29 𝔒	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 24 𝔐	7	7	.	.	.	.	.	.	.	7	.	7	.	.	.	—
G 25 𝔒	2	2	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	1	3	—
G 25 𝔐	2	1	.	.	.	.	.	1	.	1	1	.	.	.	.	—
G 26 𝔒	2	2	.	.	.	.	.	.	.	2	.	2	.	2	3	—
G 26 𝔐	1	1	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	.	—

Katalog	Boh E.	Mus.	P. Theol.	Hist.	Pereg.	Fut.	Fut: Phil.	Fut: Misc.	Gr. pr.	A!	Bein E.	Wiederh.	H. E.	J. E.	Sch.	Fundort
G 27 𝔒	2	1	.	.	.	.	1	.	.	.	1	.	1	3	5	Dresd, K.
G 27 𝔐	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	.	—
G 28 𝔒	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	5	6	—
G 28 𝔐	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	—
G 29 𝔒	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	4	.	4	4	4	—
F 29 𝔐	.	M. K.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Marb, U.
G 29 𝔐	1	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	Dresd, K.
F 30 𝔒 bis F 32 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 30 𝔒	3	2	.	1	.	.	1	.	.	.	2	.	2	2	2	—
G 30 𝔐	1	.	.	.	.	.	1	.	.	.	.	.	.	.	.	—
G 31 𝔒	8	6	.	1	.	.	1	.	nicht berück-sichtigt	.	7	.	7	8	8	—
G 31 𝔐	2	2	.	.	.	.	.	.		.	2	1	1	.	.	—
G 32 𝔒	4	3	.	1	.	.	.	.	.	.	4	2	2	4	5	—
G 32 𝔐	3	2	.	1	.	.	.	.	.	.	3	1	2	.	.	—
F 33 𝔒	.	K. M.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	3	Frft, St.
G 33 𝔒	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	2	.	2	.	.	Dresd, K.
F 33 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 33 𝔐	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	1	1	.	.	.	—
F 34 𝔒	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	8	8	
G 34 𝔒	4	4	.	.	.	.	.	.	.	.	4	1	3	.	.	B, K.
F 34 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 34 𝔐	6	4	.	1	.	.	.	1	.	.	5	.	5	.	.	—
F 35 𝔒	.	Dieser Katalog soll fehlen					.	.	.	.	.	.	.	.	9	
G 35 𝔒	8	7	.	.	.	.	.	1	.	.	7	2	5	.	.	Lpzg, Bv.
F 35 𝔐 bis F 37 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 35 𝔐	2	2	.	.	.	.	.	.	.	.	2	1	1	.	.	B, K.
G 36 𝔒	5	5	.	.	.	.	.	.	.	.	5	1	4	5	5	—
G 36 𝔐	1	.	.	1	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	—
G 37 𝔒	6	6	.	.	.	.	.	.	.	.	6	1	5	7	9	—
G 37 𝔐	4	3	.	.	.	.	1	.	.	.	3	1	2	.	.	—
F 38 𝔒	1	.	1	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	9	8	Marb, U.
G 38 𝔒	6	5	.	.	.	1	.	.	.	.	5	.	5	.	.	B, K.
F 38 𝔐 bis F 49 𝔐	.	K. f.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
G 38 𝔐	4	3	.	.	.	1	.	.	.	.	3	.	3	.	.	—
G 39 𝔒	6	4	.	2	.	.	.	.	.	.	6	.	6	9	7	—
G 39 𝔐	3	3	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	3	.	.	—
G 40 𝔒	7	7	.	.	.	.	.	.	.	.	8	2	6	14	14	—
G 40 𝔐	8	7	.	.	1	.	.	.	.	.	8	.	8	.	.	—
G 41 𝔒	9	7	.	2	.	.	.	.	.	.	9	4	5	9	10	—
G 41 𝔐	4	3	1	.	.	.	.	.	.	.	4	.	4	.	.	—
G 42 𝔒	8	7	.	.	.	1	.	.	.	.	7	1	6	7	8	Lpzg, Bv.
G 42 𝔐	1	1	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	1	.	.	—
G 43 𝔒	20	19	.	.	.	1	.	.	.	.	19	2	17	23	25	—
G 43 𝔐	8	6	.	.	.	1	.	.	.	1	7	1	6	.	.	—
G 44 𝔒	7	5	.	1	.	1	.	.	.	1	5	.	5	12	13	—
G 44 𝔐	10	8	.	1	.	1	.	.	.	.	8	1	7	.	.	—

Katalog	Roh E.	Mus.	Hist.	Poreg.	Fut.	A.	Rein E.	Wiederh.	H. E.	J. E.	Sch.	Fundort
G 45 𝔒	18	13	4	1	.	.	18	3	15	17	16	Lpzg, Bv.
G 45 𝔐	4	3	.	.	1	.	3	1	2	.	.	—
G 46 𝔒	8	6	2	.	.	.	8	.	8	12	9	—
G 46 𝔐	4	3	.	.	.	1	4	.	4	.	.	—
G 47 𝔒	16	12	2	1	1	.	18	2	16	20	6	—
G 47 𝔐	5	5	.	.	.	.	5	1	4	.	.	—
G 48 𝔒	18	15	3	.	.	.	17	1	16	17	15	—
G 48 𝔐	2	.	2	.	.	.	1	.	1	.	.	—
G 49 𝔒	16	12	4	.	.	.	16	.	16	18	14	—
G 49 𝔐	2	2	.	.	.	.	2	.	2	.	.	—
F 50 𝔒	1	.	1	.	.	.	1	.	1	26	36	Frft, St.
G 50 𝔒	24	21	2	.	1	.	23	10	13	.	.	Lpzg, Bv.
G 50 𝔐	16	15	.	1	.	.	17	5	12	.	.	—
G 51 𝔒	18	14	2	1	.	.	18	2	16	22	21	—
G 51 𝔐	6	6	.	.	.	.	6	.	6	.	.	—
G 52 𝔒	16	7	5	1	2	1	13	.	13	25	16	—
G 52 𝔐	12	9	3	.	.	.	12	.	12	.	.	—
G 53 𝔒	10	5	4	1	.	.	7	.	7	16	9	—
G 53 𝔐	10	4	6	.	.	.	9	.	9	.	.	—
G 54 𝔒	17	14	2	.	.	.	17	.	17	30	28	—
G 54 𝔐	15	14	1	.	.	.	15	2	13	.	.	—
G 55 𝔒	17	9	6	.	.	2	17	.	17	24	16	—
G 55 𝔐	7	6	1	.	.	.	7	.	7	.	.	—
G 56 𝔒	19	14	1	.	1	3	18	.	18	29	28	—
G 56 𝔐	14	9	.	.	2	3	12	1	11	.	.	—
G 57 𝔒	11	10	.	1	.	.	11	1	10	24	22	—
G 57 𝔐	14	12	1	.	.	1	14	.	14	.	.	—
G 58 𝔒	22	21	.	.	.	1	22	.	22	32	33	Lpzg, St.
G 58 𝔐	12	12	.	.	.	.	12	2	10	.	.	—
G 59 𝔒	12	11	.	.	.	1	12	1	11	(11)	(20)	—

Endergebnis und fünfjährigen Durchschnitts-Ertrag siehe Seite 345.

III. Das Quellen-Lexikon von Robert Eitner[1].

Ich habe zu diesem Werke ebenso wie zu allen übrigen Erzeugnissen der musikalischen Bücherbeschreibung in der Einleitung und im Laufe der Abhandlung öfter Stellung genommen. Ihre teilweise sehr hohe Brauchbarkeit blieb unbestritten, aber es fehlte ihnen der einheitliche Zug nach dem großen Ziel, die Bücherbeschreibung zu einem unbedingt vollständigen Auskunftsmittel über Bücher zu machen. Ein Stoffgebiet nach dem andern muß in planmäßiger Weise erfaßt und ein für allemal bewältigt werden. Es muß möglich sein, den gesamten Bücher- und Nachrichtenstoff zu erschöpfen, denn er vermehrt sich nicht mehr. Es ist schon sehr viel geschehen. Die einzelnen Leistungen sind nach ihrer Stellung zu dem großen Ziel zu beurteilen. Es ist zu fragen: welches

1) Leipzig, 1900, Band 1—4.

Stoffgebiet hat der Verfasser endgültig erschöpft. Eitner hat sich eine Riesenaufgabe gestellt: musikalische Bücher- und Lebensbeschreibung der christlichen Zeitrechnung ohne nennenswerte Einschränkung. Sehen wir zu, welches Stück Arbeit von nun an auf immer gethan ist. Eitner spricht sich über den grundsätzlichen Unterschied von ordentlicher und zeitgenössischer Bücher- und Lebensbeschreibung nicht aus, doch läßt er ihn unbewußt walten. Er schreibt in den einleitenden Bemerkungen:

»Keins der älteren Lexika legt darauf einen Wert anzugeben, was und wo sich die Werke erhalten haben, sondern sie ziehen die Verzeichnisse aus älteren Katalogen oder aus älteren Lexika, ohne sich darum zu kümmern, ob das betreffende Werk überhaupt noch existiert. (Das ist gar nicht wahr.) Diese Lücke nach Kräften auszufüllen war mein redlichstes Bestreben. . . .«

Also er will zunächst nur Bücher anzeigen, deren Fundorte beglaubigt sind, kurz ordentliche Bücherbeschreibung treiben. Welche Bedeutung hat seine Arbeit für die ordentliche Bücherbeschreibung, welche bisher unerschlossenen Gebiete hat sie erschöpft? Die Frage ist nicht völlig zu beantworten. Eitner spricht sich nicht aus. Wir sind genötigt anzunehmen, daß sein Lexikon die Bestände der eingangs zusammengestellten Musikbibliotheken derartig wiedergiebt, daß, von Neuerwerbungen abgesehen, in Zukunft kein Bücherkundschafter mehr in den genannten Bibliotheken nach Musikalien zu suchen braucht. Ich frage nun den Verfasser, ob meine Annahme richtig ist oder nicht. Ist das erste der Fall, so muß ich nachträglich einen großen Teil dessen zurücknehmen, was ich über den Zustand und die Aufgaben der ordentlichen Bücherbeschreibung Neues habe sagen wollen. Es ist alles schon Ereignis geworden. Wir haben die, freilich sehr dürftige, Grundlage zu dem Verzeichnis aller Musikbibliotheken, wir brauchen deren Kataloge gar nicht erst anzufertigen; Eitner bietet sie uns, wenn auch in aller Kürze, so doch in Vollständigkeit, sofort zu einem Hauptkatalog vereint dar. Die bisher auf dem Gebiet der ordentlichen Bücherbeschreibung noch ungethane Arbeit ist um ein Unerhörtes verringert worden. Es gilt nun nur noch die Bestände der vielleicht zahlreichen, aber gewiß nicht großen von Eitner unbenutzten Bibliotheken zu verzeichnen und einzuordnen, und das Gebiet der ordentlichen Bücherbeschreibung ist erschöpft. Habe ich mich aber mit meiner Annahme geirrt, bedeutet das Verzeichnis der »Bibliotheksabkürzungen« nicht gleichzeitig ein Verzeichnis lückenlos benutzter Bibliotheken, so ist Eitner's Arbeit für die ordentliche musikalische Bücherbeschreibung an sich wertlos. Sie ist der Fortsetzung nicht zugänglich, denn sie giebt nicht an, was bereits geschehen ist und was noch zu geschehen hat. Ich denke, die Antwort auf meine Frage wird nicht ausbleiben. Streng genommen müßte sie im Vorwort enthalten sein. Sie kommt aber auch nachträglich noch zu rechter Zeit. Ich werde die

betreffenden Teile meiner Einleitung gern zurücknehmen und gehe indessen zur zweiten Hauptfrage über: Welche Bedeutung hat Eitner's Arbeit für die zeitgenössische Bücherbeschreibung? Eitner treibt solche, sogar in ausgedehntem Maße, er hat sich nur nicht zu dieser Einfachheit des Ausdruckes durchgerungen. Er schreibt:

»Doch nicht für jeden Autor fand ich Dokumente oder Werke auf Bibliotheken und so war ich gezwungen, um späteren Entdeckungen zu Hilfe zu kommen, die Lexika von Gerber und Fétis, Biographie universelle, 2. Auflage, zu benützen.«

Hier bin ich nun in besserer Lage als vorhin. Es war mir nicht möglich, mit Stichproben zu prüfen, ob Eitner auch alle Musikalien der Marucelliana zu Florenz oder sonst einer unkatalogisierten Bibliothek anzeigt, ich war auf seine Antwort zu warten genötigt. Jetzt weiß ich bestimmt, daß er seine Quellen nicht vollständig verwertet. Er hat, um spätere Entdeckungen, sagen wir, zu veranlassen, mit Recht die Lexika von Gerber und Fétis benutzt. Ich habe bei Gelegenheit der Vergleichung seiner Angaben mit denen der Mk. Belege gefunden, die an sich nicht umfangreich sind, aber doch zu der Forderung berechtigen, daß vor der Billigung der Eitner'schen Arbeit der Grad der Vollständigkeit festgestellt werde, mit der der Verfasser diese und andere Quellen benutzt hat.

Fétis zeigt in den Abschnitten Lucio Billi, Arnold de Flandres, Balth. Fritsch mehrere dem Fundort nach unbekannte Werke an, ohne daß Eitner »späteren Entdeckungen zu Hilfe kommt« und auf dieselben aufmerksam macht. Es sind folgende:

Lucio Billi, Missae lib. 2. Venise 1623; Canzonette con stromenti lib. 1; Canzonette à 3. con stromenti lib. 2; Gli amorosi affetti, Venise. Ricciardo Amadino.

Arnold de Flandres, Madrigali 5 v., Dillingen 1608 in 4⁰. Cette édition a dû être faite d'après une autre édition de Venise.

Balthasar Fritsch, Neuwe künstliche u. lustige Paduanen und Gagliarden m. 4. St. Francf. 1606 in 4⁰.

Eine andere von Eitner benutzte, im Verzeichnis aber nicht angeführte Quelle, Hallenser Neudrucke 44—47, L. H. Fischer, die Gedichte des Königsberger Dichterkreises, enthält sogar mit Quellenangabe eine Nachricht von einem neunten Teil der bekannten Heinrich Albert'schen Arien. Eitner verschweigt nicht nur die Nachricht, sondern auch die gerade sehr bemerkenswerte Quelle, den Katalog der Leipziger Fastenmesse 1676. In derselben Weise verfährt er mit einigen wiederum aus Meßkatalogen stammenden Nachrichten Carl Stiehl's (Lübecker Tonkünstlerlexikon). Werden bei der geforderten Untersuchung noch mehr Belege gleicher Art gefunden, oder erklärt Eitner, er sei auf vollständige Benutzung des Fétis'schen und überhaupt aller Quellenwerke

nicht ausgegangen, so verliert seine Leistung allen Wert für die zeitgenössische Bücherbeschreibung. Diese wird ebenso wie die ordentliche Bücherbeschreibung nur dann gefördert, wenn gewisse, festbegrenzte Stoffgebiete restlos verarbeitet werden. Ihr Ziel ist, aus 1000 Büchern ein neues zu machen, in der Weise, daß die benutzten 1000 Bücher künftig für Quellenforschung überflüssig sind.

Eitner stellt an die Spitze seines Werkes ein »Verzeichnis der angezogenen neueren Quellenwerke«. Die älteren läßt er stillschweigend weg. Es mag ein jeder von selbst auf den Gedanken kommen, daß diese vielleicht (es ist übrigens nicht immer der Fall) im Werke selbst unter den Namen der betreffenden Urheber genannt sind und mag sie sich, wenn er Lust hat, Eitner's Nachfolger zu werden und gethane Arbeit nicht wiederholen möchte, aus den acht Bänden heraussuchen. Nach den oben gemachten Erfahrungen bin ich berechtigt, hinter das ganze Verzeichnis die Frage zu setzen: restlos benutzt? Wenn nicht, wozu dient das Verzeichnis anders, als zur Erklärung der Abkürzungen? Ist ein Verzeichnis von Abkürzungen gleich einem Verzeichnis von Quellen? Entbehrt nicht folglich das Eitner'sche Quellen-Lexikon vollständig eines wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Quellenverzeichnisses?

Aus einigen Quellenwerken scheinen durch Mitarbeiter vollständige Auszüge angefertigt worden zu sein. Wenn dieselben in der Handschrift noch getrennt erhalten sind, so hat Eitner dankenswerterweise veranlaßt, daß etwas Bleibendes im Dienst der zeitgenössischen Bücherbeschreibung hergestellt wurde. Wie Eitner selbst zeitgenössische Bücherbeschreibung treibt, mag noch folgendes Beispiel zeigen: Er schreibt im Artikel Georg Draudius:

»Draud ... war ein fleißiger Sammler von Verlagsartikeln seiner Zeit, die er systematisch zusammenstellte und in folgenden 4 Werken herausgab. Sie bildeten lange Zeit die Quellen, woraus die Bibliographen schöpften und erst als die Bibliothekskunde zur Wissenschaft sich gestaltete, verschwand er immer mehr und mehr. Die Titel seiner Werke, die man auf jeder größeren Bibliothek findet, sind folgende: ...«

Der Uneingeweihte schließt aus diesem Artikel, daß Draudius' Werke heute nicht mehr berücksichtigt zu werden verdienen. Er kann sich nur wundern, daß sie noch des längern aufgezählt werden. Aber Eitner spielt bloß mit Worten. Er nennt die Werke Draud's »Quellen, woraus die Bibliographen lange Zeit schöpften (Vergangenheit)« und doch schöpft er selber noch reichlich daraus, wie man aus meinen Titelproben (D) sieht, und, was das Schlimmste ist, er giebt nicht einmal an, daß er solches thut! Ferner schweigt er nicht nur von seinen Thaten, er spricht nicht einmal die ganz nahe liegende Forderung aus, daß einmal

untersucht werden muß, ob nicht trotz der vielfachen Benutzung der Draud'schen Werke noch unbekannte Nachrichten darin enthalten sind; er traut ja sonst »den alten Lexika« nicht über den Weg. Ein ähnliches, von Fétis oft[1]) genanntes, ihm unmöglicherweise unbekannt gebliebenes Quellenwerk, die »Bibliographia mathematica ... Cornelii à Beughem ... Amstelodami ... 1688« [Lpzg, U: Math. 617], schweigt er, wohl auch »um späteren Entdeckungen zu Hilfe zu kommen«, ganz tot. Ich bin der Meinung, daß ein Bücherkundschafter solche Unterlassungen sich nicht zu Schulden kommen lassen dürfte und stelle nun die dritte, sich mit den bisherigen nicht deckende Hauptfrage: welche Bedeutung hat Eitner's Bücherbeschreibung als Hilfsmittel der Geschichtsschreibung?

Die Bücherbeschreibung soll der Geschichtsschreibung gewisse Vorarbeiten abnehmen. Stellt sich heraus, daß sie mehr verspricht, als hält, so muß ihre Arbeit wiederholt werden. Hält Eitner, was er verspricht? Das Urteil muß wieder aufgeschoben werden, weil er noch nicht in allen Beziehungen bestimmte Versprechungen gemacht hat. Aber ein anderes Urteil, die Anlage und Handlichkeit des Werkes betreffend, darf gefällt werden. Eitner hat die Titel nach den Namen der Urheber alphabetisch geordnet. Der Vorteil, den diese Anordnung bei Bücher- und Lebensbeschreibenden Zwecken gewährt, ist nicht zu bestreiten. Aber der Geschichtsschreibung ist damit nicht gedient. Sie ist seit einem halben Jahrhundert Einzel-Geschichtsschreibung und wird es voraussichtlich noch lange Zeit bleiben. Ihre Arbeit beginnt stets mit dem Aufsuchen der für das gewählte beschränkte Gebiet in Frage kommenden Kompositionen und Schriften. Sie hat für dieses zeitraubende Geschäft den Beistand der Bücherkunde angerufen. Bisher ohne umfänglichen Erfolg. Es giebt, wie ein jeder weiß, nur wenig ordentliche Bücherkunden, die in umfassender Weise einer musikalischen Einzelgeschichtsschreibung vorarbeiten. Warum hat Eitner die günstige Gelegenheit nicht benutzt, vermittelst des umfangreichen von ihm gesammelten Nachrichtenstoffes zu den noch fehlenden besondern Bücherkunden den Grund zu legen? Warum hat er nicht seine Titel wenigstens nach Jahrhunderten gesichtet und alsdann, wenn auch nur in ganz großen Zügen, sachlich geordnet? Etwa: I. Gesang mit lateinischem Text; II. weltlicher Gesang mit deutschem Text; III. geistlicher Gesang mit deutschem Text; IV. und V. italienischer Gesang; VI. und VII. französischer Gesang, und so fort; zuletzt: dramatische Musik, Orchestermusik, Schriften über Musik. Es wird verhältnismäßig wenig Werke geben, die nicht restlos in den genannten Abteilungen aufgehen, und um der Verweisungen willen, die sie verursachen, wird man den Plan nicht verwerfen.

1) Z. B. unter Aschenbrenner, Hoefel.

Ich will meine Ausführungen nicht durch Besprechung von Kleinigkeiten in die Länge ziehen. Eines möchte ich aber doch noch erwähnen: Die von Eitner für die Namen der Bibliotheken eingeführten Abkürzungen sollten keinen Anklang finden. Er ist in ihrer Wahl allzu planlos gewesen. Die Namen derjenigen Bibliotheken, mit denen er anfangs gerade am meisten zu thun hatte, kürzte er am stärksten ab. Das thut man im persönlichen Gebrauch. Die Öffentlichkeit verlangt gerade in Bezug auf Abkürzungen strengste Folgerichtigkeit. Wer kann wissen und merken, daß mit B. L. die Bibliotheca Rudolfina in Liegnitz-Schlesien, mit B. W. die Fürstliche Bibliothek in Wernigerode-Harz gemeint ist! Wozu dient überhaupt das B. in den Abkürzungen? Daß es sich um Bibliotheken handelt, steht ja fest. Aber um welche? Also am Anfang der Abkürzung hat auf jeden Fall der Ort zu stehen, je bekannter er ist, in desto stärkerer Abkürzung; darauf folgt der Name der Bibliothek. Es bedeutet zum Beispiel B, K. Berlin, Königliche Bibliothek. Das ist wenigstens ein Plan.

Nur noch einige Beispiele, die zeigen, wie Eitner seine eigenen Worte befolgt. Er tadelt in dem sogenannten Vorwort des Werkes seine Vorgänger, wenn auch unberechtigter Weise, wegen durchaus mangelnder Quellenangabe. Er selbst giebt ja nicht in allen Fällen eine Quelle an! Woher stammen die folgenden Nachrichten? Band 2: Bleyer, Georg, ... Musikalische Andachten. Ein Exemplar ist ja nicht zu finden. Band 3. Crüger, Johann, Seite 120, links: Woher weiß Eitner, daß die 1. 2. und 4. Auflage der »Praxis pietatis melica« in den Jahren 1644, 1647 und 1649 erschienen ist? An einer anderen Stelle, auf die ich mich leider nur besinnen kann, schreibt Eitner ungefähr: »Ein Katalog des Jahres 1569(?) berichtet:« Was ist das für ein geheimnisvoller Katalog? Ich hege den leisen Verdacht, daß Eitner Meßkataloge benutzt hat, ohne es anzuzeigen! Daß er sie wenigstens hätte kennen lernen müssen, geht aus folgenden Thatsachen hervor. Fétis schreibt im Abschnitt Balthasar Fritsch:

»... a publié ... 1º Neuwe künstl. & lustige Paduanen & Gagliarden m. 4. St. Francf. 1606. in 4. Je crois que c'est le même ouvrage qui est indiqué dans le second catalogue de Francfort de 1606 sous le titre: Primitiae musicales ...«

Und wenn Eitner nicht hätte in Erfahrung bringen können, daß Fétis hier von dem Frankfurter öffentlichen Katalog 1606 Herbstmesse spricht, so hätte er wenigstens im Lexikon die Mitteilung machen müssen, daß Fétis im vorliegenden Fall eine ihm unbekannte Quelle benutzt. Dasselbe hätte er auch in dem bereits vorgeführten Fall: Heinrich Albert, Arien 9. Teil thun müssen. Das Verzeichnis der »angezogenen Quellen« ist nicht vollständig. In Bd. 1. Adriaensen, Emanuel, wird

verwiesen: »Alle drei Titel ausführlich im (!) Goovaerts pag. 263, 274, 287.« Das Quellenverzeichnis löst das Rätsel nicht.

Nach welchen Grundsätzen diejenigen Werke dem Lexikon eingegliedert sind, deren Urheber nicht bekannt sind, sagen wir, die namenlosen Werke (Nl.), bleibt dem Leser zu finden überlassen. [Weitere kleine Urteile über das Werk siehe in den Anmerkungen zu den Titelproben, besonders D und E.]

Ich fasse die bisher über Eitner's Arbeit gefällten Urteile zusammen:

1. Der Grad ihrer Bedeutung für die ordentliche Bücherbeschreibung ist noch fraglich.

2. Für den Ausbau der zeitgenössischen Bücherbeschreibung ist sie unmittelbar nicht zu brauchen, weil ihr Verfasser das Wesen derselben nicht klar erkannt hat, das schon vor 350 Jahren Conrad Gesner in dem Vorwort zum zweiten Teil seiner »Bibliotheca universalis (Pandectarum libri XXI.)« für alle Zeiten schilderte: »In utroque Bibliothecae tomo non alium mihi magis scopum esse propositum, quam ut minuatur inutiliorum scriptorum numerus, saltem quod lectionem attinet, hoc est, ut facilius liceat ex pluribus unum vel pauciores deligere, quorum comparatione alii multi in eiusdem argumenti tractatione inutiles sunt.« [Natürlich *cum grano salis* zu verstehen!] Nennt Eitner ausdrücklich auch nur ein Buch, das er durch sein Lexikon, »saltem quod lectionem attinet«, überflüssig gemacht hat?

3. Selbst wenn Eitner alle von ihm benutzten Quellen vollständig erschöpft hätte, bliebe doch noch zu bedauern, daß er die gewonnenen Nachrichten nicht in einer den Zwecken der Geschichtsschreibung dienlicheren Weise darbietet.

Die Beantwortung der 4. Hauptfrage: Welche Bedeutung hat das Lexikon für die Wissenschaft der musikalischen Lebensbeschreibung? will ich einem Fachmann überlassen. Hier nur wenig Beiträge dazu. Ich bin der Meinung, daß die Lebensbeschreibung äußerlich ebenso betrieben werden kann wie die Bücherbeschreibung. Hier sind die ordentlichen Grundlagen, die Akten, Briefe und dergleichen, da die unbelegten, mehr oder minder glaubwürdigen zeitgenössischen Nachrichten. Wie bei der Bücherbeschreibung gilt es, die den vorhandenen Grundlagen entnehmbaren Nachrichten ohne Rücksicht auf Echtheit oder Unechtheit Schritt für Schritt restlos aufzuzeichnen und am Ende zweckmäßig gesichtet der Geschichtsschreibung darzubieten, die alsdann das Gebotene nach ihrem Ermessen verwertet. Es ist mir aufgefallen, daß Eitner seine Aufgabe, Quellen-Lexikon zu schreiben, auch im lebenbeschreibenden Teil gelegentlich vergißt. Woher weiß Eitner, daß Joh. Guthen (Bd. 4) beim Fürsten von Hessen-Rheinfeld in Diensten stand? Woher, daß Jacob Gippenbusch (Bd. 4) Jesuit

war und 1612 zu Speier geboren wurde und den 3. Juli 1664 starb u. s. w. Gewiß aus Fétis' Mund. Er schreibt ja sonst immer bei: nach Fétis, nach Gerber, warum nicht hier? Ich kann mich mit Eitner's Ansicht von der Aufgabe des biographischen Teiles eines Quellen-Lexikons nicht einverstanden erklären. Unter den seinem Werk vorausgeschickten satzartigen Wortverbindungen findet sich auch folgende:

»Quellen-Lexikon nenne ich es, weil ich nicht eine umständliche Lebensgeschichte der Autoren schreiben will, sondern nur in Kürze das Wichtigste (was ist wichtig?) mitteile, was durch archivarische und bibliographische Untersuchungen bis heute bekannt geworden ist.«

Nach meiner Meinung darf ein Quellen-Lexikon überhaupt keinen verbindenden Text führen. Derselbe dient der Sache gar nicht. Ebensowenig vermag ich den Nutzen der zahllosen, wie wir sahen, nicht einmal immer kenntlich gemachten Auszüge aus Fétis, Gerber u. s. w. im lebenbeschreibenden Teil des Werkes einzusehen. Ein Quellen-Lexikon darf, wo es nicht selbständige neue Nachrichten bietet, nur verweisen. Die Auszüge sind nur insofern bemerkenswert, als sie überraschender Weise zeigen, daß Eitner, der Bücherkundschafter, die Lebensbeschreibung bevorzugt. Man betrachte den Abschnitt:

»Girace, ein Opernkomponist der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, von dem Fétis und Clément 4 Opern aufführen, die in Italien zur Aufführung gelangt sein sollen. Näheres berichtet keiner der Genannten.«

Wer Geschichte der Oper des 18. Jahrhunderts schreibt, sucht zunächst die für ihn in Frage kommenden Opern. Eitner dient ihm bei seinem ersten und wichtigsten Geschäft bloß mit einer Verweisung[1], die zur Folge hat, daß er das, was ihm Eitner sonst noch über den Komponisten im Auszug mitzuteilen hätte, bereits von dessen Gewährsmännern erfahren hat. Ich nenne das verkehrte Welt.

Sollte ich nun jemandem, der das Eitner'sche Quellen-Lexikon weder vom Sehen noch vom Hören kennt, dasselbe mit kurzen Worten schildern, so würde ich sagen: Es ist eine vom Alphabet beherrschte Zusammenstellung einer voraussichtlich 8 Bände füllenden Summe von quellenmäßigen ordentlichen und zeitgenössischen, auf Leben und Werke der Musiker christlicher Zeitrechnung sich beziehenden Nachrichten, die der um die musikalische Bücherverzeichnung wohlverdiente Bücherkundschafter Robert Eitner im Laufe seiner bücherbeschreibenden Thätigkeit teils planmäßig gesammelt, teils zufälliger Weise zusammengetragen hat, begleitet von zwei Registern, deren eines die unglücklichen für die Namen der

1) Man vergleiche übrigens den Artikel Acciajuoli (Bd. 1), in dem Eitner die von Fétis und Clément angezeigten Operntitel zur Abwechselung einmal mitteilt. Meiner Meinung nach ist Folgerichtigkeit in der Arbeitsweise die erste Pflicht des Quellenforschers.

vorkommenden Bibliotheken und Bibliotheks- beziehungsweise Buchhändlerkataloge eingeführten Abkürzungen enthält, das andere aber in lückenhafter Weise die lückenhaft benutzten Quellenwerke anzeigt, und schließlich begleitet von einigen unter dem Namen Vorwort zusammengestellten Erklärungen, die sowohl in Bezug auf Inhalt als auf sprachlichen Ausdruck angefochten werden müssen.

IV. Anleitung zur Ausübung der zeitgenössischen Bücherbeschreibung.

Und nun zum Schluß die kleine Erfahrung, die Ausübung der zeitgenössischen Bücherbeschreibung betreffend, die ich während der Anfertigung meiner Arbeit zu machen Gelegenheit hatte. Sie läßt sich mit wenig Worten wiedergeben.

Zur Ausübung der zeitgenössischen Bücherbeschreibung gehört eine beliebig vermehrbare Anzahl von Zetteln gleicher Größe und ein gleichfalls beliebig ausdehnbares handliches Tagebuch.

Die Zettel dienen ausschließlich der treuen Wiedergabe des von den Quellen gebotenen Nachrichtenstoffes. Diese geschieht durch zwei Verrichtungen. Zunächst werden die Titel der benutzten Quellenwerke, in kenntlicher Weise gekürzt, wörtlich eingetragen, desgleichen der Fundort (links unten) und die rechte Ecke oben wird für die Verweisungen auf das Tagebuch freigelassen.

Vor Anfertigung der Auszüge ist es unbedingt nötig, sich über das zu benutzende Quellenwerk im ganzen zu unterrichten. Abgesehen davon, daß man sich von der Unversehrtheit des Exemplares zu überzeugen hat[1]), muß man von der Vorrede, der Anlage und dem Inhalt des Werkes Kenntnis nehmen und darauf bezügliche, dem Zweck der Arbeit oder der eigenen Belehrung dienende Anmerkungen in das Tagebuch eintragen. Die Einträge werden berichtender und urteilender Natur sein. Die erster Art gehörten von Rechtswegen in die Zettel, die den Namen des betreffenden Quellenwerks tragen (Quellenzettel), sie werden aber aus Mangel an Raum in das Tagebuch eingetragen. Eigene Zusätze, wie Urteile, Erinnerungen, Wünsche sind den Zetteln grundsätzlich fernzuhalten, ihr Ort ist ausschließlich das Tagebuch. Man wird im allgemeinen alle auf dasselbe Quellenwerk sich beziehenden Tagebuch-Eintragungen unmittelbar einander folgen lassen. Setzt man ihnen alsdann eine l a u f e n d e N u m m e r an die Spitze, und trägt die Nummer rechts oben in dem entsprechenden Quellenzettel ein, so wird man die Eintragungen, und hätte man 1000 Quellenwerke benutzt, ohne weiteres wiederfinden.

---

1) Es empfiehlt sich, bei älteren Quellenwerken stets das letzte Textwort der letzten Seite im Zettel rechts unten anzumerken; vgl. auch Nr. 23 der Titelproben.)

Ist die geschilderte Vorarbeit gethan, so geht man an die beabsichtigte Anfertigung der Auszüge. Sicheres, wenn auch langsames, Vorgehen ist dabei die erste Bedingung. Seite für Seite, Zeile für Zeile ist nach Nachrichten über musikalische Bücher zu durchsuchen. Was aus Übereilung oder Unaufmerksamkeit übersehen ist, bleibt verloren. Die Funde werden, natürlich wieder auf Zettel, wörtlich und buchstäblich mit Angabe der Fundstelle abgeschrieben[1]). Jedesmal nach Erledigung eines größeren Abschnittes wird die Zahl der Funde festgestellt und mit Angabe des Abschnittes in das Tagebuch eingetragen. Die Prüfung der Vollständigkeit der Angaben wird dadurch ermöglicht und erleichtert. Blieb das Suchen ergebnislos, so versäume man nie, eine entsprechende Anmerkung in das Tagebuch oder unmittelbar in den betreffenden Quellenzettel einzutragen. Ich wiederhole: Verneinende Ergebnisse sind auch Ergebnisse. Nach jeweiliger Vollendung eines Auszuges werden die Zettel mit den gefundenen Nachrichten (Nachrichtenzettel) alphabetisch nach den Namen der Urheber oder wo solche nicht genannt sind, in der oben (S. 369) angedeuteten Weise nach Möglichkeit sachlich-zeitlich geordnet, am Ende durch einen Zettel größerer Form, dessen überragender Teil den Namen des benutzten Quellenwerkes anzeigt, abgeschlossen und in den Zettelkasten, den jeder Bücherkundschafter unbedingt vom kleinsten Anfang an haben muß, eingestellt. Die im Laufe der Arbeit sich nötig machenden Abkürzungen werden sofort nach ihrer Wahl (sie ja nicht sich merken wollen, man wird sie am Ende der Arbeit nicht restlos wiederfinden!) einem dritten Lager, dem der Kürzungszettel, anvertraut und wieder alphabetisch geordnet. Titel mit Monogrammen werden unter die Namenlosen (Nl.) gereiht, die Monogramme aber herausgeschrieben und soweit es sich um Bücherverzeichnung handelt, für sich zeitlich geordnet. Über ihre beste Anordnung in Bücherkunden habe ich noch keine Erfahrung. Die von Eitner vorgeschlagene ist zu verwerfen, sie ist allzu äußerlich, es fehlt ihr die notwendige Rücksicht auf die Zeit. — In dem Lager der Quellenzettel muß die S. 369 für die Bücherkunde verlangte sachlich-zeitliche Ordnung herrschen. Die Nachrichtenzettel werden zunächst in der angegebenen Weise nach Quellenwerken getrennt aufbewahrt. Sie brauchen in der Folge bis zum Abschluß der Bücherverzeichnung nicht wieder angerührt zu werden[2]). Es wird durch diese Erkenntnis der angebornen menschlichen Faulheit ein Riegel vorgeschoben.

1) Der Nutzen der Buchstabentreue in der zeitgenössischen Bücherbeschreibung liegt auf der Hand. Die Schreibweise ist in vielen Fällen das einzige oder doch eines der besten Auskunftsmittel über den ursächlichen Zusammenhang älterer wie neuerer Quellenwerke ohne Quellenangabe.

2) Es ist davor zu warnen, sofort einen alle Funde umfassenden Hauptkalalog her-

Es liegt zunächst nichts näher, als die Titel, die von zwei und mehr Quellen in gleicher oder doch annähernd gleicher Fassung angezeigt werden, nur das erste Mal vollständig abzuschreiben, und in der Folge, sei es auch unter Einzeichnung etwaiger Abweichungen, nur ihre ferner sich ergebenden Fundstellen im vorhandenen Zettel über der ersten Fundstelle einzutragen. Das ist durchaus zu verwerfen. Die notwendige Übersicht über die Ergebnisse, die Herrschaft über den Stoff geht dabei verloren. Man gebe grundsätzlich jedem gefundenen Titel, und sollte er 100 Mal auftreten, einen besonderen Zettel. Wenn ich zuletzt den Wunsch wiederhole, daß die Bücherkundschafter sich über eine, womöglich internationale, Zettelform einigen möchten, damit ihre Arbeiten ohne äußere Schwierigkeit auf öffentlichen Bibliotheken zu Bücherkunden vereinigt werden können, und den andern Wunsch hinzufüge, daß zur Verhütung gleichlaufender Arbeiten eine Zentralstelle errichtet werde, bei der die einzelnen Bücherkundschafter die Namen der Quellenwerke anzeigen, die sie im Dienst der zeitgenössischen Bücherbeschreibung auszuziehen gedenken, so habe ich alles vorgebracht, was, mit Umsicht verstanden und befolgt, die ersprießliche Ausübung der zeitgenössischen Bücherverzeichnung gewährleisten wird.

Um die Veröffentlichung der Ergebnisse sorge man sich nicht. Der Geschichtsschreibung ist mit zeitgenössischen Bücherverzeichnissen im allgemeinen nicht gedient. Sie braucht inhaltlich vom Zufall unabhängige, nach geschichtlichen Gesichtspunkten angelegte zeitgenössische Bücherkunden. Diese können wir ihr jetzt noch nicht darbieten. Sie muß uns Zeit lassen, damit wir erst die Bücherverzeichnung, wenn auch nur gebietsweise vollenden, etwa die zeitgenössische Bücherverzeichnung auf Grund buchhändlerischer Kataloge im 17., 18., 19. Jahrhundert, auf Grund von musikalischen Zeitschriften, auf Grund von theoretischen Schriften u. s. w. Arbeiten wir dabei nach einheitlichen Grundsätzen, so stehen alsdann der Herstellung brauchbarer Teil-Bücherkunden keine wesentlichen Hindernisse entgegen. Den Gedanken auch nur an eine allgemeine zeitgenössische Bücherkunde schlage man sich aus dem Kopf. Und vollends ihre unmittelbare äußerliche Verbindung mit der ordentlichen Bücherkunde oder gar mit der Lebensbeschreibung etwa nach dem Vorbild des Eitner'schen Quellen-Lexikons, wolle man bei der Fülle des Stoffes gar nicht erst erwägen. Es ist zu wünschen, daß die ordentliche Bücherbeschreibung im allgemeinen in derselben Weise ausgeübt wird, wie die zeitgenössische. Gilt es alsdann festzustellen, welche Nachrichten der zeitgenössischen Bücherbeschreibung auf verlorene oder

stellen zu wollen. Etwaige Nachträge oder Prüfungen werden dadurch erschwert oder gar unmöglich gemacht.

von der ordentlichen Bücherbeschreibung noch nicht wiedergefundene Bücher hinweisen, so wird das Mehr der zeitgenössischen Bücherbeschreibung ohne äußere Schwierigkeit durch Vergleichen der Ergebnisse beider herausgefunden. Die zeitgenössische Bücherbeschreibung ist aber auch durch ihre Nachrichten über noch erhaltene Bücher von Wert. Es ist für den Geschichtsschreiber oft genug von Wichtigkeit zu erfahren, in welchem Zusammenhang gewisse Bücher seiner Zeit angezeigt und verwertet und wie sie von den Zeitgenossen beurteilt worden sind. Ja, ich halte sogar die Fähigkeit, derartige Nachrichten zu vermitteln, für die wichtigere Seite der zeitgenössischen Bücherbeschreibung. Es wird geboten sein, einzelne zeitgenössische Bücherverzeichnisse getrennt zu veröffentlichen, wenn sie diese Fähigkeit in besonderm Maße besitzen. Das ist der Fall bei den Meßkatalogen. Ich beabsichtige, das Verzeichnis der in ihnen angezeigten Musikalien zu veröffentlichen, auch um der Geschichtsschreibung anzuzeigen, was für Werke, erhaltene und verlorene, auf die Messe gekommen sind und welche nicht. Die zahlreichen Nachrichten über noch unbekannte Bücher sind an sich zunächst Nebensache; sie bedürfen, wie wir sahen, vor der wissenschaftlichen Verwertung der Beglaubigung. Sie sollen aber durch ihre Neuheit die Leistungsfähigkeit der zeitgenössischen Bücherbeschreibung belegen und alle, die davon hören, veranlassen, ihr Scherflein zu ihrem völligen Ausbau beizutragen. Geschieht das, so ist der letzte Zweck der vorliegenden Abhandlung erfüllt.

The Art Songs of Russia

by

Rosa Newmarch.
(London.)

The notes for this paper are chiefly derived from a valuable book by César Cui entitled "Russian Song", which, as far as I know, has never been translated from the Russian. I publish this borrowed material with the author's approval; but I must add that for the review of M. Cui's own work as a song writer, and for the opinions upon Moussorgsky, the responsibility rests with me.

The Founder of Russian Opera and the Father of Russian Song are united in the person of Michael Ivanovich Glinka (1804—1857). Not that Russia was entirely devoid of song writers before Glinka's day. Titov, Alabiev, the composer of "The Nightingale", and Varlamov, whose "Red Sarafan" is so well known, were composers of talent. But none of them were masters of musical science, and their efforts were too amateurish to form the basis of an independent school of song. Glinka started with no better technical equipment than his predecessors, but he was endowed with genius; and beginning with merely trifling efforts to please society, he attained at last to such fine examples of song-writing as "The Midnight Review" and the "Hebrew Melody".

Roughly speaking, we may divide Glinka's eighty songs into three classes. First, those of his early period, which show the trail of the amateur: Secondly, a class of song peculiar to Glinka's middle period in which the beginnings promise well and the endings are frequently weak and disappointing: thirdly, the really fine songs of his maturity. The majority of these songs are characterized by fluent and pleasing melody in the Italian style. The accompaniments are artless in their crude simplicity. Glinka himself was a charming singer; therefore, as might be expected, his songs are invariably vocal, and, even in the weakest examples, we find effective declamation and fairly correct accent. From the first, the national element in music exercised a fascination for him. He has written Spanish, Italian and Polish songs; but in all these the local colour is obtained in a superficial way. In his national songs he never gets beyond obvious and well-marked dance rhythms. Thus, his Spanish songs take the form of boleros, his Italian songs are always barcarolles, his Polish songs inevitably mazurkas. He carries this trick to the verge of the ridiculous. Glinka's Poles in the opera "A Life for the Tsar" invariably express themselves in mazurkas and polonaises. Even when Sousanin has led them astray in the forest, and their situation is most precarious, we hear the familiar dance rhythms which seem so out of keeping with their gnawing hunger and desire for revenge.

It is somewhat strange that Glinka, who in his mature opera "Russlan and Lioudmilla" has shown his profound knowledge of oriental music should have left so few songs of eastern character. Almost the only exception to this rule may be found in his incidental music to the tragedy "Prince

Kholmsky", in that short outburst of patriotic fervour which breaks from the lips of the Jewish maiden Rachel in the "Hebrew Melody". Other fine examples of Glinka's powers as a song writer, showing how many were the emotional phases with which he could deal, are: Margaret's song in Faust, *Meine Ruh' ist hin*, highly dramatic in character; the suave and elegant cradle song "Sleep my Angel"; "Thou wilt soon forget", a song through which runs a vein of tender melancholy; and "Doubt", in which melancholy darkens to despair. But Glinka reaches the climax of his power in "The Midnight Review". This is a purely dramatic song, a forcible and picturesque illustration of the celebrated verses of Joukovsky, in which the music so strictly follows and comments upon the text as to evoke a thrilling, realistic vision of the great Emperor and his brilliant following, riding to review his phantom army as the clock strikes twelve. This song may be compared to Schumann's great military ballad "The two Grenadiers": but its romance has a more grisly quality, while its melody is perhaps finer than that of the German composer.

Glinka may be said to have laid the foundations of Russian Song, and to have given it its melodic style.

Dargomijsky (1813—1869) has been called the younger brother of Glinka as regards music. He was Glinka's junior by nine years, a difference which was no hindrance to their intimate friendly relations.

Contemporaries in their work, and for a few years standing out as isolated figures in the musical world of Russia, it is difficult to avoid drawing comparisons between these two composers. As song writers their starting points were identical: both began with a technical equipment which sufficed to satisfy the amateur tastes of the forties and fifties. But in the end Dargomijsky out-distanced Glinka as a song writer. Glinka had more innate genius, more delicacy of feeling, more impeccable taste; Dargomijsky had a stronger intellect, greater dramatic power and a more robust individuality. Glinka's genius was spontaneous, Dargomijsky's reflective.

Dargomijsky wrote about a hundred songs, very varied in character and unequal in value. One of his chief characteristics is his discrimination in the selection of words and the consideration with which he treats them. Throughout his songs we shall find no such examples of fine words distorted and strained to fit the music as we have in Glinka's setting of Lermontov's poem "Prayer", or in Tchaikovsky's song "The Lover's Ghost". The form of Dargomijsky's songs is as varied as the range of subject; but he soon abandoned the rounded and symmetrical *cantilena* for short melodic phrases, of the nature of recitative, which assume a special significance in his hands. Having a strong tendency to realistic expression, he rarely keeps to the same music for each verse of a song, preferring the more extended form of the *durchkomponiertes Lied*. His accompaniments are simple, but more developed than those of Glinka, and sometimes take the form of variations, as in the setting of Lermontov's "Cradle Song", where each of the four stanzas has a different accompaniment. Dargomijsky is not very successful with his national songs, which are decidedly conventional as regards the employment of local colour. Nor is his solitary Polish song — inevitably a mazurka — a happy specimen of its kind. His gipsy songs too are tasteless, sentimental effusions which must be referred to his early period of dilettantism. They were probably written to please his lady friends, for they are redolent of a

day when Russian society had hardly shaken off the memory of Karamzin's "Poor Lisa"; a period when all the world cultivated "Sensibility" and kept their tears very near the surface. Like most of the Russian composers Dargomijsky felt some affinity with Spanish music, and has left one admirable Spanish song "Granada is veiled in mist". In his eastern songs, he has caught not only the local and external characteristics, which we find in other composers but he has assimilated the very essence of oriental music. His best examples are the "Eastern Song" (to Poushkin's words "I think that thou wert born for this") and "O maiden rose I am thy slave". From the former we receive a wonderful impression of alternate ardour and Oriental languor. The chord of the augmented fifth and the diatonic progression in the first bars at once catch our attention. At the close, the melody dies away gradually and the song ends vaguely upon *D*, which may belong either to the key of *D*, or to *B*. "O Maiden rose" is equally original and poetical. We find the same union of passion and languor; the same indefinite tonality hovering between *A minor*, *E minor* and *C major*, the same intensity and fascination. "In all music", says Cui, "I know no more perfect embodiment of oriental feeling than these two songs."

Dargomijsky wrote best under the influence of strong emotion; consequently it is to his dramatic and declamatory ballads that we must turn for the finest examples of his art. In two of these he seems to reach the climax of his development: "The old Corporal" and "Knight Errant". The former is written to a Russian translation of Béranger's celebrated poem. The music carries out the various sentiments expressed by the words. Thus we have an idyllic episode, a religious episode, and a highly dramatic close, all emphatically and impressively treated without a touch of melo-dramatic exaggeration. Dargomijsky reaches to even a higher level in the "Knight Errant". M. Cui considers it "impossible to put into adequate words all the laconic strength, the picturesque qualities and vivid realism conveyed by this song. It breathes the spirit of the past and appeals to the mind as vividly as a picture". Dargomijsky developed the declamatory style in Russian song.

Anton Rubinstein (1829—1894). It is not my desire to dwell at great length upon the songs of this well known composer. Many of them are quite familiar and few are inaccessible or — by reason of their national character — stand in need of special interpretation. Rubinstein lacked the power of self-criticism. Like Schubert, he was too ready to accept the first musical idea that came into his head, and to embody it in song-form without any principle of selection. But he has not that saving grace of genius which enabled Schubert to clothe the most insipid words with exquisite music. Consequently among the two hundred songs which Rubinstein has left us there are a few gems, but the bulk does not rise much above the common-place.

Rubinstein is not a great master of declamation. In proof of this assertion, M. Cui points to his setting of Count A. Tolstoi's verses "If thou didst not in mockery". This, as he shows, is a passionate poem, an irresistible cry of emotion from the very heart of the poet: but in Rubinstein's setting, each phrase is interrupted by a pause of one bar, which entirely spoils the emotional *élan* of the song. On the other hand a few of his songs are admirable in form, such as his setting of Nadson's quatrain "Speak not to

me, for he is dead". The same want of selection appears in his musical methods. In harmony and melody he frequently contents himself with the obvious.

Rubinstein's songs are all lyrical rather than declamatory in character. As it is impossible to write in detail of such a number, I will simply choose two representative groups, respectively the least and the most successful of his work in this sphere of art: — his settings of Krilov's celebrated Fables — and the "Persian Songs". It was a bold and original idea to clothe with music the popular fables of the Russian La Fontaine; but apart from the fact that many of them are totally unsuitable for musical illustration, Rubinstein had not the flexible declamatory gift, nor the realistic tendency which could have enabled him to succeed in such a task. Dargomijsky would have done it better. The most successful example of this song cycle is "The Ass and the Nightingale".

The "Persian Songs" are by far the most beautiful specimens of his powers as a song writer. Some of the eastern embellishments which he uses lavishly are of a superficial nature, but on the whole they have the true note of passion, the glow and indolence of the East. Rubinstein left a few exquisite songs, but it cannot be said that he added anything strikingly new to the edifice of Russian song.

Balakirev (1836) is known to English amateurs as one of the founders of the New School of Russian music. He was singled out by Glinka as his disciple and heir-direct, but in the sphere of song he has surpassed his master. Like Glinka, he is a melodist and a lover of rounded and beautiful forms. He has only composed about twenty-five songs, but on each example he has lavished all the skill and scrupulous care of the perfect master of craft. His songs are in music what Hérédia's chiselled sonnets are in poetry. To satisfy his predilection for broad *cantilena*, Balakirev selects verses which are adapted to this style of treatment and draws largely on the works of Lermontov, and of Koltsov, the Russian Burns. He knows however on occasion how to pass skilfully from flowing melody to short, flexible phrases of melodic recitative. He does this with telling effect at the close of the song "Lead me in secrecy, O Night". This is a wonderfully clever little *genre* picture with an admirable lyric climax; while as an example of free — yet perfectly correct form — it has no rival among Russian songs. The song "Come unto me" is full of passion: a highly expressive and effective cantilena with a fascinating accompaniment.

Balakirev has composed three oriental songs: A "Georgian song", a "Hebrew song" and "Selim's song" from Lermontov's poem "The Deserter". This last is most picturesque and original, with a typical and exceedingly characteristic ritournelle. Of songs remarkable for their national colouring, the Russian song "To me the Daring Youth" is a fine example. He has also written a graceful mazurka "When in a careless mood", which is far more successful than those of Glinka or Dargomijsky, and an exquisite "Slumber Song". Another perfect example of his skill is the tender, graceful composition "When thy loved voice I hear".

But of all Balakirev's songs, the most interesting — as illustrating what he has done to extend the development of Russian song, especially in the direction of beautiful and varied accompaniment — is his "Song of the Golden Fish". "In this song" — to quote from M. Cui — "the

accompaniment achieves a perfectly independent musical existence, while continuing to flow side by side with the vocal part, which also has its own musical intention. It would be impossible to carry the art of accompaniment to a greater degree of perfection. The song opens with a perfectly independent pianoforte ritournelle, bewitchingly graceful. The words, 'I will call to my sisters' seem to evoke from the piano, as if by magic, lovely passages of thirds. The middle section of the song consists of a succession of fifths, while at the same time we have a weird effect of a few notes long drawn out and lingering like the sound of a horn from afar. At the close of the song the independent ritournelle is heard once more, and it dies away poetically in a series of enharmonic chords". Balakirev's genius is chiefly lyrical, but his lyricism covers a wide field of emotion, ranging from playful tenderness to intense passion. He has set only the choicest words from the greatest of the Russian poets. He has added some new elements to Russian song and given to his accompaniments a variety and interest not to be found in those of his predecessors.

Borodin (1834—1887) left only twelve songs, for some of which he furnished his own words. All show the same distinction of style, the same poetical feeling which stamps his orchestral works and his epic opera "Prince Igor". Borodin's songs are remarkable for warmth of emotion, clearness and delicacy of sentiment, and — from the technical side — for certain peculiarities of harmony such as: the frequent use of the augmented second, sequences of whole tones, frequent changes of rhythm, and unexpected modulations.

"The Sleeping Beauty" is a fairy-tale set to dreamland music, which reveals the combination of feminine tenderness and intellectual strength so characteristic of this many-sided man. The entire accompaniment of this fairy-tale is based upon the augmented second, which lends a mysterious and fantastic glamour to the song. "The Sea Queen" is a companion song to „The Sleeping Beauty", scarcely less beautiful though more delicately, faintly coloured — "moonlight unto sunlight".

"Ocean" is a fine ballad in which "the leading idea, now strong and passionate, now tender and peaceful, stands out as it were on a stormy background: — a sombre landscape represented by a picturesque accompaniment. This song is almost as vigourous and arresting as Dargomijsky's "Knight-Errant". "The Song of the Dark Forest" is remarkable for a kind of gigantic elementary strength. Profoundly national in character, it might be taken for an episode from the composer's second symphony.

"Dissonance", or "The false note", the words by Borodin in the style of Heine, is a charming and original creation — if that word is not too big to express such a tiny sigh of subtle and concentrated emotion. Throughout the accompaniment we hear the perpetual reiteration of the free inverted pedal on *F*; in this consists the dissonance which gives the song its title. "Would to Heaven", says M. Cui, "that all false notes sounded like this one". *Mon chant est amer* and *Aus meinen Thränen* are both finished miniatures of song, especially the former — a brief poignant cry of suffering. The capricious two-bar introduction and close seem to sum up the whole intention of the song. Four songs published after Borodin's death do not reach so high a level of excellence.

César Cui, in association with Balakirev, is one of the first founders of

the New Russian school. Although he has composed a considerable number of instrumental works, most of which have a grace and originality peculiar to him, his gift is less symphonic than operatic, and in his songs we find his talent at its best.

Two choruses (op. 4) to words by Poushkin, date as far back as 1860. The second of these "A Tatar Song" was remarkable for its vivid oriental colouring, and announced his future success as a composer of vocal music. Cui has composed over one hundred and sixty songs. He excels more particulary in the most delicate phases of vocal music. Having a refined literary instinct he never troubles to set anything but verses culled from the great poets of all nations: Poushkin, Lermontov, the Polish poet Mickiewicz, and — among the French poets — Victor Hugo, Sully Prudhomme and Coppée. Like Brahms — in this respect only — Cui will sometimes choose verses the poetical value of which appeals to him, but which do not at first sight appear suitable for musical treatment. But the difficulties encountered served to draw out his powers of psychological analysis and delicate descriptive realism, so that he rarely fails to blend music and verse into a perfect whole.

Cui has composed one Italian song, a barcarolle *I fior di primavera;* and three songs in the style of the German *Lieder*. "Seven songs" to Polish words by Mickiewicz form one of the finest of his early opus numbers. The lyrics range over a wide field of emotion where Cui is quite equal to following them. They express as it were the whole gamut of human sentiment, passion, playfulness, anguish that cries aloud, despair that is half-restrained — to each of these emotions he gives a suitable musical expression. Cui has also composed a considerable number of French songs. This easy assimilation of the styles of other nationalities is a special characteristic of the Russians. But Cui's predilection for the French style is something innate, to be referred to the admixture of French blood in his veins. In the first collection of "Six French Songs", published by Durand, his music seems to find its most finished expression. This collection contains one gem, the setting of Victor Hugo's verses *Enfant, si j'étais roi.* A second album (op. 32) is quite equal to the first, including as it does songs so vocal and melodious as *Hier le vent au soir* and *La Tombe et la Rose.*

Cui has a special liking for the melodies of Scotland and has used them effectively in his opera "William Ratcliff", and again in his latest vocal work "A feast in the time of the Plague", the text of which he has taken from Poushkin's adaptation of John Wilson's drama "The City of the Plague". The grace and polish of the majority of Cui's songs have caused him to be reproached for a lack of power and virility, qualities which most of the Russian composers possess in an uncommon degree. But those who know his operas and his dramatic songs are aware that Cui can on occasion display a vigour and passion not to be inferred from the prevailing character of his work. A fine example of his more dramatic style is the epic fragment "Menisk", written in the Phrygian mode, which is intensely emotional and gloomy.

"The chief characteristics of Cui's earlier songs", says one of his critics, "are power of expression, clearness of form, and occasionally sparkling humour. At the close of the seventies — after the completion of his opera "Angelo" — he enters upon a new period. This transition is marked by

two songs which appeared in 1878: "She sings and the sounds entrance me" and "The Lilac Bush". In the latter we become conscious of a new development: the influence of subjective emotions and impressions, as opposed to the clear objective quality of his earlier work. Henceforward his songs are less descriptive, and more devoted to the interpretation of abstract thoughts. Emotional expression becomes more intense and there is greater subtlety of analysis."

Among his later songs "Vingt Poèmes de Jean Richepin" (op. 44) are a good example of the flexibility of his talent. It is rather strange to see his delicate and fastidious muse donning the not too savoury tatters of M. Richepin's "mendigots". Yet he does to a great extent enter into the defiant, brutal realism of the verses. This collection is considered by the composer himself to be one of the best of his song-books. Among Cui's Russian songs the scenes from child-life "Thirteen musical vignettes" are graceful and drawn by an observant hand; but they have not the surprising realism and charm of Moussorgsky's "In the Nursery".

Modeste Moussorgsky (1839—1881) is one of the most abnormal and interesting figures in the world of music. "If there had been no Berlioz", says M. Cui, "Moussorgsky would have been a unique example of a composer whose genius was united to an absence of musical taste and feeling". But perhaps this curious and paradoxical view of Moussorgsky springs from some natural inability on the part of M. Cui — whose genius is of so different a quality — to sympathise with either of these composers: for certainly nowadays few will be found to acknowledge that either Berlioz or Moussorgsky is lacking in musical feeling.

Just as Balakirev is the disciple of Glinka, so we may say that the mantle of Dargomijsky descended upon Moussorgsky's shoulders. He appears to have inherited all the special qualities of the older master except his sense of proportion; consequently he falls into exaggeration, and is tempted to try spasmodic and violent effects for which there is no artistic justification. For instance, Moussorgsky will occasionally discard melody entirely, replacing it — not even by declamation — but by mere rising and falling intonation such as occurs in colloquial speech; picturesque pressentment gives place to coarse and startling realism; originality degenerates into grotesqueness, And yet in spite of these grave defects Moussorgsky is an interesting study, and undoubtedly possesses many of the qualities of a really great composer. He could adapt his musical language to almost every emotional phase but the lighter and more pleasing ones. His views of art were sincere and earnest. His vein of national feeling was profound as it was varied.

The ordinary themes of lyrical verse had little fascination for Moussorgsky. The conventional, the pretty, the elegant made no appeal to him. He chose his subjects from peasant-life, and was best inspired by the pictures of hopeless sorrow and suffering which he saw around him. The defenceless old man, the hungry orphan, the village idiot — even the village drunkard — all that great army of the "humiliated and offended" awoke in Moussorgsky, as in the novelist Dostoievsky, an almost morbid passion of pity. After looking through his songs, we feel inclined to exclaim like Poushkin as he put down Gogol's novel "Dead Souls", "Ah God, how sad our Russia is!"

Moussorgsky has written hardly any songs in the ordinary western style. Nearly all of them are aglow with national inspiration. "What is excep-

tional in the rest of the Russian composers", says M. Cui, "is normal in Moussorgsky. This tenacious affection for national colour is in his blood; the outcome of childish impressions which have permeated his whole being".

For the words of his songs he has drawn largely on the works of Mey, Count A. Tolstoi and the popular poet Nekrassov. He has also supplied his own text to some of his songs. Sometimes as in "The Orphan", and the cycle of songs called "The Nursery", these are clever and suggestively picturesque; but occasionally he discards metre altogether and simply weds his music to prose, as in the song called "Night" and parts of his historical opera "Boris Godounov". Every phrase of his text proves him a master of the declamatory art. Indeed with him declamation came to play such an important part that he ended by looking upon it as the end and aim of vocal music. Moussorgsky is not a great melodist. His *cantilena* is neither spontaneous nor flowing. But in his own declamatory style he shows great inventive power and force of expression. He was an excellent pianist and his accompaniments are generally effective, but somewhat complex and difficult to execnte.

Perhaps the most remarkable feature in Moussorgsky is his deep and varied range of humour, which shows itself now in mere playfulness, now in that grim and sardonic irony that reminds us of Swift, or of his compatriot Nicholas Gogol. "The Goat", "The Seminarist" and "Mushrooming" are good examples of his lighter humourous vein. But the songs, or rather scenas, in which he satirizes the musical critics of his day are, even now, exceedingly amusing. One can imagine that they did not contribute to make Moussorgsky popular with the gentlemen of the press whose musical appreciations still began and ended with Rossini.

Of intensely tragic songs I may mention "The Idiot" or the song of "God's Fool" one might appropriately name it; "The Orphan"; the four "Songs of Death"; and a picturesque and dramatic — though ghastly — ballad entitled "Left Behind". This song which was inspired by Verestschagin's celebrated painting from military life, takes its place naturally side by side with Nekrassov's ballad "Orina: the Soldier's Mother" and many similar protests against the evils of war and conscription, questions which are perpetually agitating the consciences of the most enlightened Russians. Space will not permit to make further examination of individual songs. The positive yet emotional realism, which is so characteristic a feature of Russian art, is the key-note of Moussorgsky's music. It drove him at times into reprehensible licences and breaches of the conventional standards of taste, but it lent to some of his works an almost terrible force and impressiveness. The average singer would shrink from many of his songs by reason of their subject-matter and their depth, tragedy, and realistic treatment. In the same way the average collector would hesitate to hang some of Verestschagin's battle pieces on his dining-room walls. Yet both these artists deal with sides of life to which we dare hardly now refuse our serious attention. Of Moussorgsky we may repeat what Professor Morfill has said so truly of a kindred spirit — the poet Nekrassov: "He painted in firm, true colours the sad monotonous life of the Russian peasant, and refused to contemplate it from the point of view of drawing-room aesthetics".

Tchaikovsky (1840—1893). To pass from the songs of Moussorgsky to those of Tchaikovsky is like emerging from the primeval Russian forests

into the civilization of the Petersburg concert halls. To European amateurs Tchaikovsky is much more than a name. Even English editions of his songs have multiplied rapidly during the last few years.

Tchaikovsky has left one hundred and seven songs which are singularly unequal in merit. His chief fault as a song-writer springs from his indifference to the quality of his words. With him music and poetry never meet on an equal footing; the music is the favourite offspring of his own creation, the text a mere step-child; or as Cui has wittily expressed it: "the union of the two arts appeared to Tchaikovsky in the light of a mésalliance for the one he represented". Consequently though many of his songs are beautiful, musically speaking, he rarely touches the heights of ideal perfection. Perhaps because he knew his tendency to mutilate and twist words to fit the musical idea, he abstained from laying sacrilegious hands on the verses of the great poets. Certain it is that we find in his song-albums a preponderance of second-rate or even third-rate poetasters:—Grekov, Sourikov, Paul Collin, Tourquetti.

A fault characteristic of his orchestral works is also noticeable in his songs; a trick of developing, repeating and torturing a subject, not always of a consistency to bear the strain, until the mechanical skilfulness produces a sense of irritation. He had not the qualities of concentration and conciseness, and rarely expresses himself briefly with the swift, telling impressions of Dargomijsky or Balakirev. A quantity of music out of all proportion to his text is a common defect of his songs, and this diffuseness leads to poverty of effect.

But these depreciative remarks apply more particularly to his earlier work. "Six Songs" (op. 63) to words by "K. R.", (the Grand Duke Constantine) escape all censure as regards music and formal treatment. The same may be said of his "Modern Greek Song", founded on a mediaeval *Dies Irae*, which is one of his finest songs. In the "Six Melodies to French words" (op. 65) occur the clever "Serenade", and a pretty trifle called "A Rondel." "Sixteen Songs for Children" (op. 54) are many of them in the national style and are free from all trace of the underlying melancholy which runs like a dark subterranean stream never very far from the surface of Tchaikovsky's genius. Indeed since songs are perhaps the surest indication of a composer's subjective temperament, we find in those of Tchaikovsky a somewhat monotonous vein of sentimental melancholy. And I would point out this difference between the melancholy of Tchaikovsky's songs and that sadness which is supposed to be a peculiar attribute of the Russian character, and which we see exemplified in the songs of Moussorgsky; that the former is purely subjective, and sometimes artificial, while the latter is objective and awakened by the sufferings of the people. It is just the difference between "*la belle mélancholie*" so assiduously cultivated by Lamartine and his contemporaries, and the stern "*tristesse de la vérité*" which is the outcome of modern scepticism. But of course apart from these dolorous "cuckoo-songs" of sorrow there are many beautiful and graceful creations. Such is the "Slumber Song", full of tender and sincere sentiment; and such are "Tears that tremble, "Only he who knows", "Leave me not", so charming in its simplicity, and the popular "Don Juan's Serenade" with its characteristic ritournelle. Nor should I have much difficulty in multiplying instances of Tchaikovsky's saner and more cheerful aspect.

As specimens of intensity of passion and warmth of sentiment I need only mention those two favourite songs "The dread Moment" and "Let the Day reign" ("Only for thee"). The first is an expression of despair, a *cri du cœur*; in the second we feel the full tide of exultant passion and joy of possession. Another beautiful song, in which the tender melancholy and confession of uncertainty is peculiarly Russian, is the well-known "Ballroom Meeting"; *Regret* ("Once I sat with you long") expresses the same kind of resigned passion in equally beautiful but more dramatic music.

From an extensive survey of Tchaikovsky's songs I am forced to adopt the same conclusions as M. Cui. "Tchaikovsky did not enlarge the sphere of Russian song. Of perfect songs he left very few; of songs with attractive music he offers many examples. He voluntarily renounced the vigorous aid and co-operation of fine poetry; consequently his best songs are weaker than the best songs of Glinka, Dargomijsky or Balakirev." But I must temper these criticisms by my personal confession that the sympathetic charm of his music appeals to me more than that of any other Russian song writer except Balakirev. When we hear Tchaikovsky's songs we forget to criticize them, because they take our hearts by storm.

Rimsky-Korssakov (1844) has composed seven operas and numerous symphonic works, but less than fifty songs. He shows taste and eclecticism in the matter of texts and though his songs are seldom long, they are exquisitely finished to the minutest details. Their leading characteristics are beautiful and uncommon harmonies and elaborated accompaniments by which he gives relief to his melodic phrases, in themselves, perhaps, somewhat deficient in colour. Like Balakirev he is an inimitable craftsman, to whom the technique of his art is a joy. The beauty of Rimsky-Korssakov's songs is of a restrained, descriptive character. His lyrical vein is refined and imaginative, but rarely breaks into a cry of passionate emotion. The balance and self-restraint which he acquired from his assiduous study of the older classical Masters makes itself evident by a distinction and refinement of style which never crosses the limits of good taste.

To the category of his graceful lyrics belongs the "Slumber Song" from Mey's Drama "The Maid of Pskov", with its fascinating national colouring. The delicacy and perfect tact with which Rimsky-Korssakov uses local colour is in complete contrast to the harsh but forcible realism of Moussorgsky. Of songs which show a greater stress of emotion "A June Night" stands first. In this class I may include the Anacreontic song, with its flowing, harp-like accompaniment "Come to the kingdom of Roses and Wine"; and that meteoric flash of happy emotion "Tu et Vous" (Love and Friendship). Rimsky-Korssakov has excelled in the composition of eastern songs. The most interesting of these are:—"Like the Heavens thine eyes are shining"; the Hebrew air "I sleep, but my listening heart keeps watch" and "Arise, come forth, long since the dawn appeared." All these songs are constructed upon a pedal bass ("I sleep, but my listening heart", upon a double one), and all are characterized by the re-iteration of three notes, which results in a certain languid monotony in keeping with the Oriental style of the words. The last named song is rather remarkable for its harmonic structure; on a pedal bass, F sharp, the composer modulates through the following keys:—*F♯ minor*, *E major*, *E? minor* and *C♯ minor*.

But undoubtedly Rimsky-Korssakov is at his best in his descriptive landscape

songs. In the skill with which he combines pictorial and musical treatment he stands unrivalled; and here he adds something original to the art of song. "On the bare Northern Rock", says M. Cui, opens with a melancholy bass in grand and sombre phrases. It is heard in octaves below an inserted pedal, and only occasionally supplemented by a chord. The voice part is simple recitative. With a few strokes of the pen we have a complete picture. This gives place to another of a wholly contrasting character: above a double pedal point in the bass, the voice has a series of highly touching melodic phrases, embellished with oriental arabesques. From the North we are transported to the East; gloom gives way to sunlight; the austere mood passes into languid reverie. But the song ends as it began in sombre despairing phrases." Another landscape song which shows his delicate insight into nature is "Night", with its suggestions of calm, of the soft stirring of the wind in the oak trees, of the unfathomable depth of the purple star-shot sky.

Two of his later songs, a setting of Poushkin's poem "The Incantation" and "For the distant shores of my native land" show his descriptive powers in a more dramatic and sensational light. "In both these songs" says Cui "there is evidence of a slight degeneration from the pure song style; the predominance of secondary over essential things; of the frame over the picture; of the accessories over the vocal contents."

Rimsky-Korssakov is perhaps the closest disciple of Glinka as regards his delicate and subtle appreciation of the uses of nationality in music.

Glinka, Dargomijsky, Rubinstein, Balakirev, Borodin, Cui, Moussorgsky, Tchaikovsky, Rimsky-Korssakov—the leading representatives of Russian song. But these names by no means exhaust the list of those who have done admirable work in this line. Glazounov has not composed many songs as compared to his output of symphonic music. But I might easily prepare a second paper for which Serov, Arensky, Davidov, Rachmaninov, the two Blumenfelds, and perhaps half a dozen other composers, would furnish beautiful specimens of this branch of musical art. Nor should I be justified in speaking of them as minor song-writers, since nearly all of them have left their mark on the history of Russian Song.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. **Schluß** der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. **Manuskripte** und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.

Über das ästhetische Urteil

von

Alexander Reichel.

(Bern.)

Wenn man sich mit der Frage nach dem, was schön ist, beschäftigt, so muß vorerst entschieden werden, ob es überhaupt möglich ist, nach objektiven Merkmalen zu bestimmen, daß etwas schön ist oder nicht, mit anderen Worten, ob es ein ästhetisches Urteil giebt, das heißt eine Aussage von einem Gegenstand der Sinnenwelt, die denselben als schön bezeichnet mit dem Postulat, daß diese Bezeichnung auch von dritten als richtig anerkannt werden müßte.

Sollte diese erste Untersuchung zu einem negativen Ergebnisse führen, so kämen wir zu dem Standpunkte, von welchem aus jede Diskussion über ästhetische Fragen so häufig abgeschnitten wird: *de gustibus non est disputandum*, das heißt über Geschmacksachen giebt es keine Diskussion, da die dialektische Grundlage hierfür fehlt, indem es sich nur um Gefühle der Lust und Unlust des empfindenden Subjektes handelt. Ich will versuchen, das, was an dieser Eingangspforte jeder Diskussion über ästhetische Dinge erledigt werden muß, so wie es sich mir als Produkt längeren Nachdenkens ergiebt, niederzuschreiben. Ich bin mir dabei sehr wohl bewußt, daß derartige rein abstrakte Fragen nur schwer klar darzustellen sind und daß, wenn man sich selbst auch noch so klar darüber zu sein scheint, man damit noch nicht dazu gelangt, andern das Ergebnis seines eigenen Nachdenkens klar darzulegen.

Ich bemerke, daß ich bei meiner Untersuchung die physiologische Seite der Sache gänzlich auf der Seite lasse. Denn es handelt sich bei der urteilenden Thätigkeit des Menschen um Bewußtseins-Vorgänge, die als gegebene Thatsachen hinzunehmen sind. — Ich weiß über physiologische Vorgänge, die sich dabei abspielen, wenig oder gar nichts, da meine physiologischen Kenntnisse höchst mangelhafte sind. Soweit mir aber bekannt, ist auch die Physiologie noch zu keinen sicheren Ergebnissen darüber gelangt, wie das Bewußtsein zu stande kommt, das heißt auf welchen materiellen Vorgängen es beruht, daß der Mensch sich als Einheit, als Ich, als Einzelwesen getrennt von dem Naturganzen, von

dem er doch nur ein Teil ist, fühlt. — Aber die physiologische Erklärungsweise dieser Vorgänge ist auch für den uns hier beschäftigenden Gegenstand gleichgültig, da wir nicht wissen wollen, wie etwas geschieht, sondern was geschieht.

Ein Urteil ist die Aussage von irgend einem Gegenstande (Ding). Der Gegenstand kann ein wirklich existierender oder nur gedachter sein. Die Aussage kann richtig oder falsch sein. Richtig ist sie, wenn sie in Beziehung auf das Ausgesagte mit der Natur (dem Wesen) des Gegenstandes übereinstimmt, falsch in allen anderen Fällen.

Die richtige Aussage hat die Eigentümlichkeit, daß sie beweisbar ist, das heißt, daß für andere vernunftbegabte Wesen die Übereinstimmung der Aussage mit der Natur des Gegenstandes so nachgewiesen werden kann, daß bei ehrlicher Diskussion auch derjenige, der ursprünglich die Aussage als falsch abgelehnt hat, von ihrer Richtigkeit sich überzeugen muß, wenn er nicht gegen seine eigene Vernunft handeln will.

Es giebt nun zwei Arten von Urteilen, die sich wesentlich von einander unterscheiden; ich nenne dieselben: das logische und das Wahrnehmungs-(Empfindungs-)Urteil. Beide können, da sie zu den Urteilen überhaupt zählen, richtig oder falsch sein. Die Art und Weise aber, wie sie zu stande kommen, ist eine verschiedene und demgemäß auch der Nachweis darüber, ob der Inhalt der Aussage dem Gegenstande der Aussage objektiv entspricht.

Das logische Urteil ist ein Ausfluß unserer Denkthätigkeit und kann auf rein dialektischem Wege erwiesen werden dadurch, daß eine Reihe einzelner Aussagen (Urteile) so verbunden werden, daß ihr Zusammenhang schließlich mit Notwendigkeit auf das abgegebene erste Urteil führt.

Anders mit dem Wahrnehmungs-Urteil. Es hängt mit der Thätigkeit unserer Sinne zusammen und ist durch die letzteren bedingt. Richtig oder falsch kann hier sehr häufig von der Wahrnehmungs-Fähigkeit des beobachtenden (empfindenden) Subjektes beeinflußt sein. Die Richtigkeit des Urteils ist zunächst nur eine für das urteilende Subjekt gegebene. Dieses raisonniert nicht, giebt sich keine Rechenschaft, warum es urteilt, sondern spricht nur das Resultat seiner Beobachtung aus. Die Richtigkeit seines Urteils kann es auch selbst nicht jederzeit durch seine Denkthätigkeit verifizieren, sondern nur, wenn die Beobachtung oder Wahrnehmung wiederholt werden kann.

Zwei Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen.

Ich spreche das Urteil aus: Die erstinstanzlichen Gerichte im Kanton Bern bestehen aus vom Volke gewählten Richtern. Ich weise diesen Satz dadurch nach, daß ich aus der bestehenden Verfassung des Kantons Bern den Artikel herausgreife, welcher die auf die Wahl der erst-

instanzlichen Gerichte bezüglichen Vorschriften enthält. Daraus ergiebt sich mit Notwendigkeit für jeden dritten, daß diese Gerichte wirklich vom Volke direkt gewählte sind, soweit es sich hier um den Bestand des verfassungsrechtlichen Satzes handelt, womit die Wirklichkeit nicht immer übereinzustimmen braucht.

Während ich das schreibe, sitze ich im Wald auf der Höhe von circa 1500 m im Gebirge und höre unter mir das Geläute der weidenden Herde. Ich unterscheide aus dem zu mir dringenden Gebimmel ziemlich deutlich zwei Töne. Da ich das Gefühl der absoluten Tonhöhe nicht besitze, nehme ich meine Stimmgabel und lasse sie durch Anschlagen auf einem neben mir liegenden Fündling erklingen. Sofort weiß ich, daß die beiden Töne, die in ungleichen Rhythmen erklingen, *g* und *a* sind, das *a* zufällig das *a* der Stimmgabel. Die Töne sind zwar nicht rein, das *g* ist etwas zu tief und erklingt manchmal beinahe nach dem *ges* hin, das *a* ist etwas höher, als das *a* meiner nach Pariser Stimmung stehenden Gabel.

Für mich steht die Richtigkeit meines Urteils absolut fest; aber diese Überzeugung beruht nur auf dem Zeugnis meiner Sinne. Ich weiß aber nicht, wie viel Schwingungen der Luft notwendig sind, um diese Töne zu erzeugen; auch nicht, wie die Glocke beschaffen sein muß, um diese bestimmten Töne hervorzubringen. Und doch sind diese objektiven Voraussetzungen meiner sinnlichen Wahrnehmung, soweit Erscheinung als Wirklichkeit genommen werden kann, vorhanden. Die Luft wird in diese Schwingungen versetzt, auch wenn ich dieselben nicht höre.

Dieses mein Urteil kann richtig oder falsch sein, wie das logische Urteil; denn ich kann das Intervall-Verhältnis oder überhaupt die Tonhöhe falsch bestimmt haben.

Wenn ich aber weiter frage, ob dieses mein Urteil auch für andere Personen überzeugend sein wird, so kann diese Frage bejahend zunächst nur beantwortet werden, wenn ich denjenigen, den ich überzeugen will, an die Stelle führe, wo man das Herdengeläut hören kann, und ihn selbst die Wahrnehmung machen lasse. Aber auch dies wird zu dem gewünschten Ziele nur führen, wenn der dritte die erforderliche Wahrnehmungs-Fähigkeit besitzt. Wenn er musikalische Intervall-Verhältnisse nicht unterscheiden kann, so wird er mein Urteil weder ablehnen noch bestätigen können. Er hört zwar wahrscheinlich auch zwei verschiedene Töne, aber ihr Verhältnis zu einander zu bestimmen, dazu fehlt ihm die die Möglichkeit des Ausdrucks. Umgekehrt wird derjenige, der das Gefühl der absoluten Tonhöhe besitzt, ohne die Eselsbrücke der Stimmgabel, die beiden Töne bestimmen können. Es ist aber auch ein drittes möglich, nämlich daß wir Beide über die Höhe der Töne nicht übereinstimmen. Man könnte nun annehmen, daß dieser Streit durch eine Mehrheit von Beobachtenden geschlichtet werden könnte; es wäre

aber objektiv damit nichts Sicheres zu beweisen, da es eben doch wieder auf die Wahrnehmungs-Fähigkeit jedes einzelnen aus dieser Mehrheit ankäme. Darin liegt die Schwierigkeit der Herstellung der historischen Wahrheit und die Unsicherheit des gerichtlichen Zeugen-Beweises, wobei als weiteres erschwerendes Moment noch die Mangelhaftigkeit der menschlichen Erinnerungs-Fähigkeit hinzutritt. Der Streit kann meinem Erachten nach nur entschieden werden durch den Fachmann, der mittelst eines physikalischen Instrumentes die Töne reproduzieren und zugleich die Zahl der Schwingungen feststellen und damit in unwiderlegbarer Weise bestimmen könnte, daß die Töne wirklich diese und diese Schwingungszahl besitzen. Nur der Narr könnte dann noch behaupten: ich annerkenne nicht, daß der Ton *a* der Stimmgabel diese bestimmte Zahl von Schwingungen besitzt.

Ich möchte nun behaupten, daß die ästhetischen Urteile in die zweite Gattung von Urteilen gehören, das heißt auf Wahrnehmungen beruhen, nicht raisonnierte Urteile sind, woher es auch kommt, daß der Nichtfachmann, wenn er die Wahrnehmungs-Fähigkeit besitzt, ästhetisch urteilen kann, obschon er sich der Gründe seines Urteils gar nicht bewußt wird oder zu werden braucht. Auch derjenige, der nicht Musik studiert hat, kann die Schönheit einer Mozart'schen oder Beethoven'schen Symphonie, derjenige, der nicht selbst malen oder zeichnen kann, die Schönheit der Raphael'schen Sixtinischen Madonna wahrnehmen. Freilich bedarf er hierfür der Wahrnehmungs-Fähigkeit, das heißt einer gewissen Ausbildung natürlicher, in der menschlichen Eigenart liegender sinnlicher Empfindungen. Kunst ist überhaupt erst möglich bei einem höheren Grade von Civilisation, und wer die durch diese bedingte geistige Kultur nicht empfangen hat, ist überhaupt unfähig, die Schönheit eines Kunstwerkes wahrzunehmen. Das tritt vielleicht am schärfsten bei der Musik hervor. Bei allen anderen Künsten ist der Gegenstand ein der menschlichen Vernunft sonst faßbarer. Der Dichter, auch wenn er im lyrischen Gedichte eine innerlich durchlebte Stimmung formt, bedient sich der Sprache und der durch dieselbe gegebenen Gedanken-Verbindungen; der Architekt, der eine Kirche baut, darf den Zweck, dem das Gebäude dienen soll, nicht außer Augen lassen, das Gebäude selbst erweckt schon gewisse Ideen-Associationen, die aller ästhetischen Beurteilung vorhergehen; der Bildhauer und der Maler modeln Gegenstände, die, mögen sie an sich noch so phantastisch sein (Drachen, Teufel, Feen, Sphinxe), doch der Einbildungskraft des Beschauers als real existierende Wesen erscheinen können. Die Instrumentalmusik dagegen hat gar keinen konkret vorstellbaren Gegenstand. Objekt der Wahrnehmung sind nur eine Reihe von in der Zeit auf einander folgenden, nach Takt und Rhythmus gegliederten Tönen. Ich lasse hier die Frage, ob der schaffende Künstler sich bei diesen Tönen

noch etwas anderes gedacht hat oder ob im Hörer vielleicht durch die Musik irgend welche konkrete Vorstellungen, die sich durch Worte und Gedanken ausdrücken ließen, geweckt werden, ganz bei Seite; ich stelle nur so viel fest, daß Objekt der Wahrnehmung nur die nach einer bestimmten Ordnung erklingenden Töne sind. — Es liegt auf der Hand, daß bei dieser Art Musik eine bedeutend ausgebildetere Wahrnehmungs-Fähigkeit erforderlich ist, als bei allen anderen Künsten. Auch wird von vornherein zugegeben werden, daß die Vorbedingungen der gewählten Ordnung der Töne weit mehr von gegebenen Voraussetzungen abhängig sind; wir können die Dramen des Sophokles, des Euripides heute noch genießen; die Musik, die dazu erklungen ist, würde unseren Ohren voraussichtlich als ein sehr fremdartiges Gebilde vorkommen. Was ich wenigstens von den Resten der auf uns gekommenen griechischen Musik gehört habe, hat mir keinen irgend wie genießbaren Eindruck hinterlassen. Wenn auch ein historischer Zusammenhang zwischen der griechischen Musik und der heutigen europäisch-abendländischen durch die Kirchen-Tonarten des Mittelalters hindurch gegeben sein mag, der dem Verständnis des Musik-Historikers nicht verschlossen sein wird, so liegen für uns die Anfangs- und Endglieder der Kette zu weit auseinander, um uns ein Verständnis zu ermöglichen.

Ich weiß nun sehr wohl, daß ich mich mit der Behauptung, daß das ästhetische Urteil ein Wahrnehmungs-Urteil ist, mit der Kant'schen Kritik der Urteilskraft in Widerspruch setze. Ich verweise hier besonders auf zwei Stellen dieses die *Prolegomena* zu jeder Ästhetik enthaltenden Werkes: Kritik der Urteilskraft, Ausgabe von 1792 (Frankfurt und Leipzig), Seite 8 und 45. An der ersten Stelle heißt es:

»Wir verstehen aber in der obigen Erklärung unter dem Worte Empfindung eine objektive Vorstellung der Sinne, und, um nicht immer Gefahr zu laufen, mißgedeutet zu werden, wollen wir das, was jederzeit blos subjektiv bleiben muß und schlechterdings keine Vorstellung eines Gegenstandes ausmachen kann, mit dem sonst üblichen Namen des Gefühls benennen. Die grüne Farbe der Wiesen gehört zur objektiven Empfindung, als Wahrnehmung eines Gegenstandes des Sinnes; die Annehmlichkeit derselben aber zur subjektiven Empfindung, wodurch kein Gegenstand vorgestellt wird; das ist zum Gefühl, dadurch der Gegenstand als Objekt des Wohlgefallens (welches kein Erkenntnis desselben ist) betrachtet wird.«

An der zweiten Stelle werden die Gegensätze noch schärfer einander gegenübergestellt.

»Mit der Wahrnehmung eines Gegenstandes kann unmittelbar der Begriff von einem Objekte überhaupt, von welchem jene die empirische Prädikate enthält, zu einem Erkenntnis-Urteil verbunden, und dadurch ein Erfahrungs-Urteil erzeugt werden. . . . . .

Mit einer Wahrnehmung kann aber auch unmittelbar ein Gefühl der Lust (oder Unlust) und ein Wohlgefallen verbunden werden, welches die

Vorstellung des Objekts begleitet, und denselben (demselben?) statt Prädikats dient und so ein ästhetisches Urteil, welches kein Erkenntnis-Urteil ist, entspringen.«

Kant leitet das Vermögen, ästhetische Urteile zu fällen, aus dem Geschmack her. Das Urteil ist nicht eine Aussage vom Gegenstande, sondern eine Aussage über die erlittene Lust oder Unlust. Kant war sich dabei sehr wohl bewußt, daß seine Theorie eigentlich auf den Satz *de gustibus non est disputandum* herausläuft. Trotzdem war er ebenso davon überzeugt, daß die objektive Gewißheit über die Schönheit eines Gegenstandes herstellbar sei. Dies ergiebt sich aus seiner Darstellung der Antinomie des Geschmackes[1]). Dort stellt er gegenüber

Thesis: Das Geschmacks-Urteil gründet sich nicht auf Begriffen; denn sonst ließe sich darüber disputieren durch Beweise entscheiden).

Antithesis: Das Geschmacksurteil gründet sich auf Begriffen; denn sonst ließe sich, unerachtet der Verschiedenheit desselben, darüber auch nicht einmal streiten (auf die notwendige Einstimmung anderer mit diesem Urteile Anspruch machen).

Kant löst diese Antinomie mit dem transcendentalen Vernunft-Begriff; das ist »der bloße reine Vernunft-Begriff von dem Übersinnlichen, was dem Gegenstande (und auch dem urteilenden Subjekte) als Sinnen-Objekte mithin zu Grunde liegt.«

Kant gelangt somit bei der Kritik der Urteilskraft zu einem ähnlichen Resultate, wie in der Kritik der reinen Vernunft. Er zieht der menschlichen Erkenntnis gewisse Grenzen, die bei dem Dinge an sich, das der Erfahrung unzugänglich ist, stehen bleiben muß. So weit dort Erkenntnis möglich ist, ist sie transcendental, das heißt über die sinnliche Wahrnehmungs-Möglichkeit hinausgehend. — Ich will mich natürlich hier nicht auf einen Streit über die Erkenntnis-Theorie überhaupt einlassen, sondern nur sagen, daß für das ästhetische Urteil die Kant-sche Lösung keine Lösung giebt. Denn der transcendentale Vernunft-Begriff ist nach Kant's eigener Erklärung durch Begriffe vollständig unbestimmbar; das sich dann ergebende Ideal kann für jeden ein anderes sein, jedenfalls ist es nichts Beweisbares; also bleibt es auch bei Kant bei der Unmöglichkeit des Disputierens und Überzeugens.

Ich sage dagegen: Abgesehen davon, daß die Schönheit nichts Übersinnliches, sondern etwas in besonderen Maße Sinnliches (das heißt nur durch die Sinne Wahrnehmbares) ist, scheint mir die Kant'sche Grund-Auffassung irrtümlich deshalb, weil sie das ästhetische Urteil auf das Gefühl zurückführt. Was ich bei dem Betrachten oder Aufmichwirkenlassen eines Kunstwerkes fühle oder nicht fühle, ist für mein ästhe-

1) S. 228 ff.

tisches Urteil völlig gleichgültig und muß gleichgültig bleiben, sonst käme gar kein Urteil zu stande. Ein wirkliches Trauerspiel erweckt niemals Trauer; umgekehrt kann man auf der Bühne recht traurige Dinge sehen, ohne daß ein Trauerspiel zu stande kommt. — Ich bin beim Anhören des Trauermarsches in der »Eroïca« von Beethoven noch niemals traurig geworden. — Es ist für mich nicht ganz ausgeschlossen, daß Kant dadurch, daß er auch die Wirkung der Natur auf den Menschen unter den Begriff der Schönheit einreiht, zu seiner Auffassung gelangt ist. Ich halte nämlich im Gegensatz dazu dafür, daß, wenn wir einen Gegenstand der Natur schön finden, zum Beispiel eine Landschaft, einen Menschen, ein Tier, dies mit dem ästhetischen Urteil gar nichts zu thun hat. Ich gebe auch zu, daß bei diesen Eindrücken wesentlich das Gefühl eine Rolle spielt. Ich habe an mir selbst erlebt, daß die große Ruhe der Alpenlandschaft auf mein eigenes Gemüt von großem Einfluß gewesen ist. Aber ich habe dabei niemals ein ästhetisches Urteil abgegeben, sondern es war bloß eine innerliche Gefühls-Funktion, die dabei mitspielte. Die Freude am Naturgenusse ist auch stark durch den Wechsel bedingt. Richtig ist, daß gewisse große Natur-Eindrücke (Sonnen-Auf- und Untergang, Alpenglühen, etc.) auch bei Wiederholung auf ein eindrucksfähiges Gemüt stets von Einfluß bleiben; aber ebenso richtig ist, daß der Einheimische sehr häufig von den Reizen der ihn umgebenden Landschaft nichts mehr merkt. So oft ich aber auch die Ouverture zur Zauberflöte gehört oder vierhändig oder zweihändig gespielt oder die Partitur gelesen habe; hier ist meine Interesse stets aufs neue rege und jedesmal ist es die Schönheit des Werkes, die ich aufs neue sinnlich wahrnehme. Es ist freilich richtig, daß wir in der Sprache nicht verschiedene Ausdrücke besitzen für die Schönheit der Landschaft in der Natur und der Landschaft, die der Pinsel des Malers uns auf die Leinwand zaubert, und doch sind es zwei ganz verschiedene Thätigkeiten, die wir entfalten, wenn wir sagen: Die Landschaft ist schön und das Bild (der Landschaft) ist schön. Im ersten Falle ist es — ich möchte sagen — der Ausdruck eines passiven Zustandes, während wir im zweiten Falle, so sehr wir auch von der Kunst des Malers ergriffen sein mögen, uns ein Urteil über das Kunstwerk bilden. Und dieses Urteil sprechen wir aus, wenn wir sagen: Das Bild ist schön. Dieses Urteil ist für die weitaus größte Menge der Menschen ein Wahrnehmungs-Urteil. Die Wahrnehmungs-Fähigkeit hängt ab von dem größeren oder geringeren Grade ihres Schönheits-Sinnes, womit ich die Fähigkeit ästhetisch zu urteilen bezeichnen möchte. Es ist die Möglichkeit, das aus der geistigen Thätigkeit (Phantasie) eines anderen Menschen entsprungene Produkt als solches wahrzunehmen und in der eigenen Phantasie als Ganzes zu reproduzieren. Diese rein sinnliche Thätigkeit ist nicht logisch raisonnierend, sondern,

wenn sie sich zum ästhetischen Urteil condensiert, nur ein Wahrnehmungs-Urteil, deshalb nur Wahrnehmungs-Urteil, weil derjenige, welcher es ausspricht, nur eine sinnliche Wahrnehmung von dem Wesen eines Gegenstandes in Form einer Aussage von sich giebt und sich nicht bewußt zu sein braucht, warum er so urteilt; er braucht auch nicht kritisch als Fachmann zu urteilen und doch kann er ebenso richtig, wie der Fachmann urteilen. Es ist deshalb nur bedingt richtig, wenn man von der Kunst zu sehen und von der Kunst zu hören spricht. Man mischt dann zwei Dinge zusammen, die man nicht verwechseln sollte, in dem man unbewußt das begründete Urteil des Fachmanns mit dem Urteil des Laien vertauscht. Ich halte übrigens dafür, daß es auch für den Fachmann einer besonderen Anstrengung bedarf, um von der bloßen sinnlichen Wahrnehmung zur kritischen Beurteilung überzugehen.

Ich bin zwar nicht Fachmann, aber ich habe gewisse musikalische Studien gemacht. Es war gerade in der Zeit, als ich recht ordentlich am einfachen und doppelten Kontrapunkt gearbeitet hatte, als mir die Gelegenheit geboten wurde, einen Cyklus Mozart'scher Opern anzuhören. Ich hatte mir vorgenommen, scharf aufzupassen und mit kritischem Ohre den Feinheiten der Mozart'schen Schreibweise nachzugehen. Aber als die Töne der Ouverture zum Don Juan erklangen, war es mit aller Kritik aus.

Es darf auch eigentlich nicht anders sein; denn sonst wäre die Kunst ein ärmliches Ding, wenn sie nur dazu da wäre, von den wenigen kritisch ausgebildeten Menschen wahrgenommen und empfunden zu werden. Denn die Kritik, die sich mit dem Nachweis des Warum befaßt, kann ihrer Natur nach nur im Zerlegen der einzelnen Bestandteile des Kunstwerkes, im Nachweis des Verhältnisses des Einzelnen zum Ganzen, aus dem die Einheit geschaffen wurde, bestehen; sie zerstört also eigenlich dasjenige, was bei der sinnlichen Wahrnehmung die Hauptsache bildet.

Es sei mir erlaubt, an einem musikalischen Beispiel den Unterschied zwischen der bloßen Wahrnehmung und der kritischen Betrachtungsweise zu erläutern.

Die Fuge gilt dem Laien gewöhnlich für ein recht kompliziertes Musikstück. Es mag auch dem heutigen Musiker vielleicht nicht ganz leicht werden, da uns das Handwerksmäßige der polyphonen Schreibweise verloren gegangen ist, eine gut klingende Fuge zu schreiben, die den Anspruch, ein Kunstwerk zu sein, erheben dürfte. Die Fuge ist ein mehrstimmiger Satz (1, 2, 3, 4 und mehr Stimmen), der auf bestimmt geordneter Wiederholung desselben musikalischen Gedankens (Themas) beruht. Diese Wiederholung des Themas (Beantwortung) erfolgt beim Beginn durch die zweite und die folgenden Stimmen in gegebenen Inter-

vall-Verhältnissen, im weiteren Verlaufe in freien Intervallen und in dem Geschmacke des Komponisten überlassenen Tonarten. Auch können sich die Verhältnisse der Wiederholung durch Anwendung des doppelten Kontrapunktes, durch Umkehrung des Themas und durch Verlängerung (Verdoppelung der Noten in ihrem Zeitwerte) oder gar durch Verwendung mehrerer Themen zu recht komplizierten gestalten. Als auch dem Laien bekanntestes Beispiel verweise ich auf die Ouverture der Zauberflöte.

Ich behaupte nun, daß, wenn es sich nicht um ganz einfache Verhältnisse handelt, auch ein geübter Musiker bei unbekannten, zum ersten Male vernommenen Kompositionen dieser Art in der Regel nicht im stande ist, die verschiedenen Stimmen-Verhältnisse in ihrem Aufbau bewußt zu verfolgen und auseinander zu halten, so daß dem Moment der Wahrnehmung auch sofort die kritische Beurteilung folgen kann. — Diese kann entweder nur nach mehrfachem Hören oder an der Hand der Partitur von statten gehen. Das musikalisch geübte Ohr aber, welches das sinnliche Organ der Wahrnehmung ist, vermag diese Verhältnisse zu erkennen, gegen einander abzuwägen und unmittelbar zu entscheiden, ob das Gehörte schön oder unschön ist. Und dieses Unmittelbare, nicht durch die Probe der Kritik am Klavierauszug oder Partitur bestimmte oder bestimmbare Urteil, ist das ästhetische Urteil; es beruht einzig und allein auf der sinnlichen Wahrnehmung und kann deshalb nur von demjenigen abgegeben werden, welcher das Musikstück hört oder gehört hat. — Deshalb sagt mir auch die Kritik eines neuen Musikstückes, welche ja meist ohne Notenbeispiele erfolgt, gar nichts: denn die Ausdrücke schön, charakteristisch, interessante Wendung, dramatische Vertiefung etc. etc. erwecken bei mir (und wohl auch bei jedem anderen Leser, der das Stück, über welches gesprochen wird, nicht kennt) keinerlei musikalische Vorstellung, aus der ich mir ein Bild davon machen könnte, wie das besprochene Stück wirklich klingt.

Fragen wir nun weiter, was wird beim ästhetischen Urteil wahrgenommen und über welche Wahrnehmung wird eine Aussage abgegeben, so bedarf das eines etwas weiteren Aushohlens.

Der Mensch fühlt sich als Einheit, als Person, als Ich. Dies ist eine Bewußtseins-Thatsache, welche auch dann nicht wegfällt, wenn es einmal gelingt, zu erklären, auf welchem Wege dieses Individualitäts-Bewußtsein zu stande kommt. Dieser Person des Menschen mit ihrem Einheits-Bewußtsein steht aber gegenüber die ganze belebte und unbelebte Natur mit ihrer ins Unendliche gehenden Menge von Einzelvorgängen und Einzelerscheinungen, welche niemals eine Einheit, sondern stets nur eine Vielheit bilden. Kein Tier gleicht vollkommen einem anderen derselben Art, ebenso wenig ein Mineral dem anderen; wir ver-

nachlässigen nur die uns unerheblich erscheinenden Unterschiede, wenn wir sie als gleich bezeichnen, indem wir sie in dieselbe Art einreihen. Wenn wir Gesetze des Natur-Geschehens postulieren und auch solche finden, so erfolgt dies wiederum nur aus dem Bedürfnis des sich als Einheit fühlenden Menschen, die ihn umgebende Natur, als verständliche Einheit, zu empfinden und seinem Denken näher zu bringen. Aber alle diese Gesetze sind eben doch nur Abstraktionen aus der Wahrnehmung einer Masse von ähnlichen Einzelvorgängen, die in ihrer Unendlichkeit bestehen bleiben und sich in Wirklichkeit unter keine Einheit zusammenfassen lassen. Als Erleichterung unserer menschlichen Denk-Operationen haben alle diese Gesetze, wie jede systematische Aufstellung, einen unschäzbaren Wert; aber man muß sich dabei bewußt bleiben, wie und auf welchem Wege sie entstanden sind, und kann sie immer nur gewissermaßen *sub beneficio inventarii* einer späteren Erfahrung annehmen.

In der Kunst verhält es sich dagegen bis zu einem gewissen Grade, welcher besonders mit dem ästhetischen Urteil im Zusammenhange steht, anders. Der Mensch, das heißt der Künstler, ist im stande, im Kunstwerk eine aus seiner Persönlichkeit herauswachsende und durch seine Persönlichkeit bedingte Einheit zu schaffen, die als solche von anderen Menschen wahrgenommen werden kann[1]). Deshalb ist jedem Kunstwerk der Stempel der Persönlichkeit aufgeprägt und jedes Kunstwerk ist original[2]). Der Begriff der Einheit setzt voraus, daß dieses Kunstwerk als ein Ganzes, das heißt beruhend auf verhältnismäßiger Anordnung seiner Teile, welche Anordnung nicht durch Zufall, sondern durch innere Notwendigkeit bedingt ist, erscheinen muß. Denn das Ganze ist nicht schlechthin der Summe seiner einzelnen Teile gleich, sondern es ist nur gegeben, wo die Zusammensetzung in einer ganz bestimmten verhältnismäßigen Anordnung erfolgt.

Diese verhältnismäßige Anordnung, die ja durch den Künstler selbst erfolgt, kann in einem höheren oder geringeren Grade vorhanden sein. Je mehr dieselbe vorhanden ist, das heißt je mehr die innere Notwendigkeit des Teilstückes sich herausstellt, desto höher schätzen wir das Kunstwerk, woraus sich zum Beispiel für die musikalische Komposition die Bedeutung der thematischen Arbeit herleiten läßt.

Ein Ganzes entsteht natürlich auch da, wo der Mensch überhaupt irgend einen Gegenstand neu hervorbringt. Auch der Schreiner, der einen Tisch verfertigt, macht ein Ganzes; aber ein Kunstwerk ist dieser Tisch deshalb nicht, weil er in der Regel mit der Persönlichkeit des Schreiners

1) Immerhin ihre Wahrnehmungs-Fähigkeit vorausgesetzt.

2) Womit ich aber durchaus nicht sagen will, daß der Künstler alles, was vorher dagewesen ist, über den Haufen werfen und in souveräner Verachtung aller Kunst-Regeln und Gesetze den Eingebungen seiner Laune folgen dürfe.

nichts zu thun hat und jeder, der die nötige Fertigkeit besitzt, diesen Tisch nachmachen und einen anderen Tisch gleicher Art herstellen kann. Etwas Künstlerisches kommt in die Sache erst dann hinein, wenn der Schreiner durch eigene Erfindung dem Tisch ein besondere Form verleiht zum Beispiel durch Verzierung mit Schnitzerei, oder dadurch, daß er den Tisch in seiner Art in Übereinstimmung bringt mit demjenigen Mobiliar, in dessen Umgebung derselbe zu stehen kommen soll, wobei aber alle Schablone ausgeschlossen sein muß, weshalb zum großen Teil das heutige Kunst-Handwerk seinen Namen nicht verdient. Denn nicht das Zierliche oder Verzierende an sich ist das Künstlerische, sondern das mit der Person des Künstlers in untrennbarem Zusammenhang Stehende.

Diese durch Wahrnehmung und nur durch diese feststellbare, aus der Person des schaffenden Künstlers fließende Einheit des Kunstwerkes ist zunächst ein durchaus formales Element und kann auch, da wir es hier nur mit der abstrakten Frage nach der Möglichkeit eines ästhetischen Urteils, das eben in der Wahrnehmung liegt, zu thun haben, nicht anders als formal sein. Denn dieses formale Element muß mit Hinsicht auf die Möglichkeit eines ästhetischen Urteils bei allen Künsten in gleicher Weise vorhanden sein. Nun ist aber jede Kunst (und damit auch der schaffende Künstler) abhängig von dem Stoff, mit welchem sie arbeitet. Der Bildhauer braucht Stein, Holz, Bronze, Elfenbein etc., der Maler verwendet Farben, der Musiker Töne; es springt in die Augen, daß die Möglichkeit ein Kunstwerk zu schaffen und das Geschaffene wahrzunehmen auf ganz verschiedenen Faktoren beruhen muß, je nachdem das Material, aus dem das Kunstwerk besteht, beschaffen ist[1]). Wir sind uns dieser Trennung heute freilich nicht sehr bewußt, da wir zum Beispiel von einer Farben-Symphonie oder von dramatischer Musik sprechen, obwohl weder Farben klingen noch Töne eine Handlung darstellen können. Nichts desto weniger ist hier scharf zu scheiden und jede Vermengung von einander sachlich fremden Begriffen, welche auch eine Fälschung des Urteils mit sich bringen muß, von vornherein abzulehnen. Ich weiß zwar sehr gut, daß ich hiermit im Zeitalter der immer mehr überhandnehmenden Wagner'schen Musik eine Ketzerei ausspreche; aber es wird erlaubt sein, auch eine andere Meinung, als die gerade herrschende zu hegen. Nicht immer ist im Kampf der Meinungen der Sieg der einen oder anderen durch die Zahl ihrer Bekenner bestimmt worden.

Da das ästhetische Urteil ein Wahrnehmungs-Urteil ist, so kann dasselbe, wie jedes andere Urteil dieser Art, eben nur gestützt auf sinnliche

1) Diese Faktoren sind so verschieden, daß für mich die Möglichkeit einer allgemeinen, für alle Künste geltenden Ästhetik ausgeschlosssen ist, und daß jeder derartige Versuch mißlingen muß, weil damit Unmögliches unternommen wird.

Wahrnehmung abgegeben werden. Das Kunstwerk muß in irgend einer Weise in die Erscheinung treten, damit es wahrgenommen werden kann; sonst ist ein ästhetisches Urteil überhaupt nicht möglich, weil kein Gegenstand der Wahrnehmung gegeben ist. — Die Art der Wahrnehmung kann dabei eine sehr verschiedene sein, sie kann bald mehreren gleichzeitig zugänglich sein, sie kann auf den Ort beschränkt sein, an welchem sich das Kunstwerk befindet, sie kann, wie bei Musik und Drama der Aufführung des Kunstwerkes durch den darstellenden Künstler bedürfen, sie kann sich endlich, wie beim Roman, auf die bloß geistige Aperception beim Lesen beschränken; aber vorhanden muß sie sein für denjenigen, der ein ästhetisches Urteil abgeben will.

Da aber die Wahrnehmung einerseits Wahrnehmungs-Fähigkeit voraussetzt, andererseits als Gegenstand der Wahrnehmung die Äußerung einer bestimmten Persönlichkeit gegeben ist, so erklärt sich daraus, daß zwar nicht das ästhetische Urteil zu verschiedenen Zeiten ein verschiedenes ist, wie man gewöhnlich annimmt, sondern daß die eine Zeit die Ausdrucksweise einer längstvergangenen Zeit nicht mehr begreift; das heißt: der Mensch, der in einer bestimmten Zeit lebt, versteht, weil ihm die Wahrnehmungs-Fähigkeit abgeht, die Art und Weise nicht mehr, in der sich ein Künstler einer vergangenen Zeit ausdrückte, die ja aus dessen durch die Kultur-Periode, in der er lebte, bedingter Persönlichkeit fließt. Die zu diesem Verständnis notwendige Wahrnehmungs-Fähigkeit kann allerdings erworben und geschärft werden dadurch, daß man sich mit den Kunstwerken einer bestimmten Zeitepoche genauer beschäftigt.

Von dieser Abschwächung der Wahrnehmungs-Fähigkeit sind gewisse besonders hervortretende Kunstwerke ausgenommen, teils vielleicht ihres Gegenstandes wegen, wie zum Beispiel in der Bildhauerkunst die medicäische Venus, weil der menschliche Körper, der sich seit den Zeiten des Phidias und Praxiteles kaum verändert hat, hier in vollendeter Form zum künstlerischen Ausdruck gelangt; teils auch wohl wegen des oben hervorgehobenen, besonders gelungenen Verhältnisses der einzelnen Teile zu einander und zum Ganzen, welches von den späteren Generationen wahrgenommen werden kann.

Von den vorstehenden Ausführungen werden viele jedenfalls großen Widerspruch erwecken, am meisten jedoch gerade bei Musikern und musikalischen Leuten die Behauptung, daß das Gefühl mit dem ästhetischen Urteile nichts zu thun habe. Es ist deshalb noch etwas näher hierauf einzutreten und der Versuch zu machen, darüber eine Verständigung zu erzielen.

Gefühl ist das Vermögen des Menschen durch einen von der Außenwelt kommenden Reiz in einen Zustand von Erregung zu geraten. Das

Gefühl ist nahe verwandt mit der Empfindung und werden beide Ausdrücke auch als Synonyma gebraucht; doch bedeutet wohl Empfindung mehr die Reaktion auf den einzelnen von außen kommenden Reiz, während das Gefühl mehr auf den seelischen Erregungs-Zustand geht, in welchen der Mensch durch empfundene Reize geraten ist. Man spricht sogar in übertragenem Sinne davon, daß man ein Gefühl empfindet, indem man den Empfindungs-Zustand gewissermaßen objektiviert und als ein Äußeres, wie einen sonstigen Reiz, betrachtet. Aber jedenfalls sind zwei Umstände beim Gefühl nicht außer Acht zu lassen.

Einmal: Das Gefühl ist ein passiver Zustand, man fühlt Zorn, Freude, Schmerz, Eifersucht, Liebe, und der davon Ergriffene steht durchaus unter der Herrschaft des auf ihn ausgeübten Reizes. Dies ist so sehr der Fall, daß ein Übermaß des Gefühles geradezu pathologisch wirken kann.

Andererseits: das Gefühl ist ein dem davon ergriffenen Subjekt eigener Zustand, welcher auf andere nicht übertragbar ist. Er ist zwar bewirkt durch einen von außen kommenden Reiz, aber die Wirkung dieses Reizes im Subjekt kann das Subjekt zwar äußern (Schmerzenslaute, Freudenrufe, Rollen der Augen); aus diesen äußeren Zeichen kann ein anderes Individuum die Art des Gemüts-Affektes entnehmen; aber dieses andere Individuum kann niemals die Gefühle haben, die das von dem Reiz betroffene Subjekt empfindet.

Wenn diese beiden Beziehungen richtig sind, so wird man schon eher verstehen, warum ich das Gefühl vom ästhetischen Urteile ausschließe; denn, wenn ich mich in einem gewissen Erregungs-Zustande befinde, so gebe ich kein Urteil über den Gegenstand ab, welcher mich in den Zustand der Erregung versetzt hat. Denn ein Urteil, auch wenn es ein bloßes Wahrnehmungs-Urteil ist, ist immer eine intellektuelle Thätigkeit, die Aussage über das Wissen oder Nicht-Wissen von einem Objekt. Wenn ich aber Zorn oder Trauer, Freude oder Schmerz empfinde, so befinde ich mich in einem leidenden Zustande und übe keinerlei intellektuelle Thätigkeit aus. Erst wenn ich erkläre: ich bin zornig, traurig, ich fühle Schmerz u. s. w., so gebe ich allerdings ein Urteil, und zwar ein Wahrnehmungs-Urteil ab, das aber auf Allgemeingültigkeit nur insofern Anspruch erhebt, als es den Zustand meines Inneren wahrheitsgetreu wiedergeben soll, nicht etwas aussagt von einem Gegenstand, der außer mir ist, insbesondere nicht von dem Gegenstand, der die Gefühls-Affektion hervorgerufen hat. — Es scheint mir vielmehr dadurch, daß man den Gegenstand, der das Gefühl erweckt, mit hineinzieht, eine Verwechslung, ein *quid pro quo* zu entstehen, welches zu vielen Unklarheiten und besonders zu einem launenhaften Subjektivismus geführt hat. Es ist ganz richtig, daß die Einwirkung des Schönen auf den Menschen ein ange-

nehmes Gefühl, ein Gefühl der Lust oder der Befriedigung — nenne man es, wie man wolle — herbeiführt. Indem man nun dieses Gefühl der Lust schon als das ästhetische Urteil ansieht, kommt man sehr leicht dazu, das ästhetische Urteil selbst zu einem Gefühls-Affekt zu verflüchtigen, bei welchem dann natürlich das individuelle Empfinden, die Wirkung des Gegenstandes auf das Individuum und nicht der Gegenstand selbst, der die Wirkung hervorgebracht hat, maßgebend wird. Schön ist also noch lange nicht, was gefällt, obgleich das Gefallen am Schönen, als Zeichen entwickelten ästhetischen Sinnes gelten darf. — Dieses bloße subjektive Gefallen, das auch von dem mehr oder minder entwickelten Geschmack des Individuums abhängig ist, ist aber eben seiner durchaus subjektiven Natur wegen nichts Allgemeingültiges und vor allem nicht etwas für andere, als das empfindende Individuum, Gültiges. Ich kann von niemandem verlangen, daß ihm gefällt, was mir gefällt; aber wenn es ein ästhetisches Urteil giebt — ich habe vorher versucht auseinanderzusetzen, worin es besteht, so kann ich allerdings von jedermann, der ein Verständnis für die betreffende Kunstgattung besitzt, verlangen, daß er dieses Urteil anerkennt, sogar wenn ihm persönlich das Kunstwerk nicht gefallen hat. Es muß aber auch insbesondere dem Kunstkenner möglich sein, dieses, als bloßes Wahrnehmungs-Urteil abgegebene Urteil auf seine Elemente hin zu prüfen und auch den logischen Beweis seiner Richtigkeit zu erbringen. Dieser Beweis wird aber in jeder Kunst in ihrer Art immer nur in fachwissenschaftlicher Weise erbracht werden können. Er ist in der Musik schwerer als anderswo, weil sie nicht mit Gedanken oder sonst leicht faßbaren Vorstellungen operiert, sondern nur mit Tonverhältnissen; aber auch deshalb, weil eine aus diesen Tonverhältnissen herausgearbeitete kritische Betrachtung musikalischer Kunstwerke eigentlich kaum existiert. Ich vermeine, daß dabei noch ganz überraschende Endeckungen zu machen wären.

Griechische Volksweisen

von

L. Bürchner.

(München.)

›Volkslieder sinds, so lust- und wehmutreich,
Recht aus dem Innern der Natur entsprungen!
Bald tändelnd, mutig froh, bald trauernd weich —
Das tiefe Menschenherz hat sie gesungen.‹
Wolfg. Müller.

I. Vorwort.

Auf meinen mehrmaligen Reisen an den Küsten und auf den Inseln des ägäischen Meeres, in Kleinasien und auf Kypros habe ich gar wohl auf die volkstümlichen Lieder und Tanzweisen geachtet. Schiffer, Landleute, Hirten und deren Frauen singen dort zur Arbeit oder am Abend bei der Rast. An Festtagen singt man zu Reigentänzen im Freien oder in den Schenken. Ein Sänger singt den Zuhörern etwas vor oder es wird im Wechselgesang oder Chor gesungen. Die Gabe, in gebundener Rede Ereignisse oder Gefühle zu schildern, ist unter dem griechischen Volk nicht selten. Schon Karl Zell hat[1]) darauf hingewiesen, daß die Fülle der Volkspoesie von heute auf das Vorhandensein einer großen Menge von Volksliedern bei den Griechen des Altertums schließen lasse.

Der Reichtum an packenden Rede- und Sinn-Figuren, die Flüssigkeit und Modulations-Fähigkeit der griechischen Sprache, das Überwiegen klingender Vokale, die leichte Möglichkeit, bloß mit den Endungen zu reimen (während z. B. wir Deutsche die Wortstämme zusammenreimen müssen) begünstigen in hohem Grade das Entstehen gefälliger Lieder-Texte bei einem Volke, das immer noch die schöne Rede liebt. Dichtungen, die Beifall gefunden haben, insbesondere solche, die historische Vorgänge von großer Bedeutung für den ganzen Volksstamm zum Vorwurf haben, werden, als Lieder gesungen, über das Dorf hinaus bekannt und erhalten sich — von alten Leuten, namentlich Frauen treu bewahrt — Jahrhunderte hindurch. Nr. 6 der hier veröffentlichten Weisen z. B., ein Lied, das vor etwa 447 Jahren entstanden ist, ist nach dem Vortrag einer 80jährigen Frau aufgezeichnet worden, die es in ihrer Jugend von ganz alten Leuten hat singen hören. Daß bei dieser Art der Überlieferung, die die Fortpflanzung der homerischen Gedichte wie nichts

1) ›Über die Volkslieder der alten Griechen‹ in den Ferienschriften, Erste Sammlung, Freiburg 1826, S. 88.

anderes verdeutlicht, allmählich Änderungen der Fassung sich ergeben, ist selbstverständlich.

Zu Rhythmus und Reim findet sich unschwer eine einfache neue Melodie oder man paßt den Text einer bereits bekannten an. Der in einem und demselben Lied oftmals wechselnde Rhythmus, die eigenartige Stimmführung, die einen Westländer fremd anmutenden Accorde und Satzschlüsse, der oft nur kantillierende Vortrag und die Tongebung, die besonders im legato den an europäische Musik Gewöhnten befremden, üben seltsame, aber nicht unangenehme Reize auf den Hörer aus dem Abendlande aus. Das Fremdartige der Darbietung wird durch die uns Deutschen von heutzutage ungewöhnlich erscheinende Begleitung mittels Saiten-Instrumente von nicht allzu großem Tonumfange (siehe unten) gesteigert.

Die Melodien: An den Küsten des ionischen Meeres und auf dessen Inseln, also Landstrichen, die seit alten Zeiten infolge ihrer geographischen Lage vielfache Beziehungen zu Italien haben, findet man genug Anklänge an italienische Musik oder deren unmittelbare Nachahmung. Ähnlich verhält es sich auf Chios und in den Hafenstädten des ägäischen Meeres, oder da wo die Militärmusik-Kapellen packende Weisen, insbesondere Märsche vortragen. So fand ich im bulgarischen Ostrumelien die Worte des Volksliedes: »*Χίλιες φορὲς, ἀγάπη μου, ἦλθα*« (= Wohl tausend Mal, mein Liebchen, wandert' ich) einer westeuropäischen Marsch-Melodie angepaßt. Entfernt man sich aber vom Küstensaum des westlichen Kleinasiens und geht auch nur kurze Strecken ins Binnenland, dann hört man von Leuten griechischer Abkunft Weisen, die dem Innern des Volkes entstammen. Einige Proben solcher Melodien habe ich zu sammeln versucht, andere sind mir von befreundeten Griechen zur Verfügung gestellt worden.

Insbesondere nenne ich hier Herrn Jorjos Pachtíkos, der die Musik-Akademie (*τὸ Ὠιδεῖον*) in Athen absolviert hat und nun in Konstantinopel als Musiklehrer und Komponist lebt. Als er erfuhr, daß ich die eine oder andere der von mir aufgezeichneten Melodien veröffentlichen möchte, hat er mir die Singstimmen zu Nr. 2—7 der hier zum erstenmal veröffentlichten Singweisen überlassen. Sie sind so charakteristisch für den echt griechischen Volksgesang, daß ich beschloß, neben einem von mir aufgezeichneten, besonders anziehenden Volkslied von Samos sie zunächst als Proben zu bearbeiten. Von den Volkslied-Arten der Griechen ist das *κλέφτικον* (Monodien in langezogenen Phrasen, die das Leben der »in die Berge gegangenen« aufständischen Epiroten behandeln) nicht vertreten.

Auf einer 1900 unternommenen Reise suchte ich Gelegenheit, die Weisen möglichst vielfach auf den griechischen Inseln und in Kleinasien singen zu hören, wie ich 1888, 1896 und 1900 Nr. 1 oftmals mir vorsingen ließ.

Über des Herrn **Pachtíkos'** Leben, seine Studien und sein Wirken zu berichten, findet sich wohl einmal Gelegenheit. Vielleicht giebt diese meine Veröffentlichung den Anstoß, daß auf irgend eine Weise dem trefflichen Manne die Möglichkeit verschafft wird, einen Teil seiner Sammlung von mehr als 150 Volksweisen aus allen Gegenden, in denen Griechen wohnen, in europäischer Notenschrift Musikfreunden zugänglich zu machen. Daß diese Singweisen nicht bloß als musikalische Äußerungen eines Volkes, das Rhythmus und Harmonie vielfach in eigenartiger Weise behandelt, Wert haben, sondern auch, daß sie zu kennen und zu studieren das Erfassen des Wesens der altgriechischen Musik und des Musik-Vortrages zu fördern im stande ist, ist unzweifelhaft. Ausgeschlossen ist freilich, daß etwa in der kirchlichen oder profanen Musik der Byzantiner und modernen Griechen Reste oder Spuren altgriechischer Musik direkt nachzuweisen wären.

II. Allgemeine Bemerkungen.

Was die **Herkunft** der Melodien betrifft, so soll folgendes Kärtchen, auf dem die Nummern der Lieder da eingetragen sind, wo man ihre Melodien aufgezeichnet hat, in übersichtlicher Weise Aufklärung geben.



Wie jeder sogleich sieht, sind die Lieder in dem Gebiet des ägäischen Meeres und im Innern Kleinasiens aufgezeichnet worden. Das Königreich Griechenland ist nur mit Nr. 2 vertreten, Epirus mit seiner reichen Klephten-Poesie (siehe oben) gar nicht.

Von den sieben Volksweisen beziehen sich 1—5 auf die Liebe zwischen Mann und Weib, Nr. 1—3 in rein lyrischer Form, Nr. 4 in der Form einer scherzhaft gehaltenen Lehrdichtung; Nr. 5 (das Erkennen) ist eine

Volks-Romanze, Nr. 6 ein historisches Nationallied (der Fall von Konstantinopel im Mai 1453), Nr. 7 ein Weihnachts-Lied.

Die Texte und deren Übersetzung. Die Originaltexte sind alle in neugriechischer (rhomäischer) Sprache abgefaßt und verraten in den Formen den Sprachgebrauch der breiten Schichten des Volkes. Auf einige dialektische Eigentümlichkeiten will ich hier nicht eingehen, sondern nur wenige Besonderheiten behandeln.

Bekannt ist, daß in deutschen Volksliedern Anfangsworte wiederholt werden z. B. »Lilien, Lilien pflanzt' ich auf mein Grab«, »Röslein, Röslein, Röslein rot'«, daß dieselbe Wiederholung auch von der Kunstdichtung besonders an Stellen, die Eindruck machen sollen, nicht verschmäht wird z. B. »Hirtenknabe, Hirtenknabe, Dir auch singt man dort einmal«, »Deutschland, Deutschland über alles«, »Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein.« Gleich in Nr. 1 haben wir ein Beispiel, wie beim Singen von Liedern einige Versfüße zu Anfang mehrfach wiederholt werden, wobei ein Wort gewissermaßen nur angeschnitten wird, so daß die einzelne Silbe für sich gar keinen Sinn giebt. Es sind das die Versfüße »*Σὰν εἶναι νἄ*—«, die zweimal gesungen werden, wobei erst beim zweiten Mal der Rest des Satzes dazu gesungen wird »*Σὰν εἶναι, νἄχω βάσανα*«. Dergleichen Behandlung des Textes ist in griechischen Volksliedern sehr häufig z. B. »*τῆς εἶπα, πε*—, *τῆς εἶπα πε*—, *τῆς εἶπα, περδικούλα μου*«. Auch Wiederholungen ganzer Sätze sind häufig. In Nr. 3 der vorliegenden Volksweisen wird sogar jeder Vers dreimal nach einander gesungen. Weder Sänger noch Zuhörer empfinden diese Wiederholungen als Eintönigkeit.

Von Nr. 5 und 7 enthält Nr. 5 je einmal, Nr. 7 je zweimal ein *ἐπιφώνημα* (= Ausruf, Interjektion) oder *γύρισμα* (= Kehrwort, Refrain). Diese *ἐπιφωνήματα* treten zwischen die Wörter des Textes, ohne daß dabei Rücksicht auf den Zusammenhang des Inhalts genommen wird. Es werden dadurch die Teile des Satzes ganz willkürlich zerschnitten. Bekannt ist die Sitte der Anhänger der anatolischen Kirche, von denen so ziemlich alle die Kirchengesänge kennen, den Gesang des Priesters und des Diakons halblaut zu begleiten oder wenigstens dazu im Grundton mitzusummen oder leise mitzusingen. Ähnliches geschieht bei dem Vortrag profaner Lieder. Die *ἐπιφωνήματα* werden häufig von den Zuhörern mitgesungen und es soll dies Verfahren die Anteilnahme der Zuhörer ausdrücken. Beim Tanz oder beim Absingen eines Liedes ruft auch zuweilen der Tänzer oder Sänger, wenn ihm die Tanzfigur besonders gut geglückt ist oder wenn ihm die Worte des Liedes sehr gefallen, dazwischen *τετέ*! oder *πωπώ*! aus. Nach dem Vorgang des Herrn **Bourgault-Ducoudray** habe ich die *ἐπιφωνήματα* in eckige Klammern gesetzt und außerdem in anderer Weise gesorgt, daß der Text nicht ungehörig unterbrochen wird.

Ich habe mir Mühe gegeben, die Litteratur der griechischen Volkslieder und die Erklärungs-Schriften dazu durchzuarbeiten, soweit sie mir nur zu Gebote standen. Den Text des einen oder anderen Liedes habe ich bereits in mehr oder weniger geänderter Fassung veröffentlicht gefunden, die Melodien jedoch sind nördlich und westlich vom Balkan, auch bei Griechen noch unbekannt. Ich habe im Nachfolgenden mehrmals auf einige der früheren Veröffentlichungen von Liedertexten Bezug genommen. Es sind das:

Fauriel, C., *Chants populaires de la Grèce Moderne* I. Par. 1824, II. 1825. — Firmenich-Richartz, J. M., *Τραγούδια Ῥωμαικά*, Grünberg und Leipzig 1842, I u. II. — Sanders, Dan., »Das Volksleben der Neugriechen dargestellt aus Liedern« u. s. w., Mannheim 1844. — Kind, Theod., »Neugriechische Volkslieder«, Leipzig 1849. — Marcellus, M. de, *Chants de peuple en Grèce*, Par. 1851, I et II. — Passow, Arn., *Τραγούδια Ῥωμαϊκά.* Carmina popularia Graeciae recentioris. Lips. 1860. — *Σιγάλλας Ἀντώνιος Ν., Συλλογὴ ᾀσμάτων περιέχοντα τετρακόσια ᾄσματα τονισθέντα. Ἐν Ἀθήναις* 1880 (Die Melodien in byzantinischer Notation). — Bourgault-Ducoudray, L. A., *Trente Mélodies populaires de Grèce et d'Orient recueillies et harmonisées. Traduction italienne en vers adaptés à la musique et traduction française de M. A. Lauzières 2e èd. Par. 1885* (siehe oben). — Schmidt, Bernh., »Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder«, Leipzig 1877.

Die **Übersetzung** von Nr. 3, 4 und 6 gab ich in deutscher Sprache, die von Nr. 1, 2 und 5 soweit sie unter den Noten stehen, wegen der Koloraturen, die auf deutsche Silben zu singen sich übel macht, in italienischer Sprache. Ich suchte in möglichstem Anschluß an die griechischen Worte eine erträgliche und verständliche Übersetzung zu geben. Es war das nach dem schon oben über die Natur des griechischen und des deutschen Reims Gesagten keine leichte Arbeit. Wenn die Übersetzung einigermaßen genügt, so verdanke ich das den Ratschlägen eines meiner Freunde, des Herrn K. Amtsrichters Dr. O. Bauer dahier.

Verhältnis des Metrums der Gedichte und des Rhythmus der Melodie zum Accent der Wörter. Bekannt ist, daß in der griechischen Volkssprache von heute ganz strenge Accent-Regeln durchgeführt sind. In den Volksliedern jedoch stimmen das Metrum und der Rhythmus sehr oft mit dem Wort-Accent nicht zusammen, so daß ein Paroxytonon mit einem iambischen Fuß, eine ganze oder halbe Note der Melodie mit einer unbetonten Silbe zusammenfallen kann, z. B. aus Nr. 2 *Κόρη πο͗ῦσαι* = ◡ – ◡ –. Das gehört zu den Freiheiten des Volksliedes und ist auch dadurch zu erklären, daß schon vorhandenen Melodien neue Texte untergelegt werden.

Über die Musik der Neugriechen haben manche Reisende z. B. Baron v. Riedesel[1]) und J. B. G. Dansse de Villoison[2]) zu hart

1) Remarques d'un voyageur moderne, Amsterdam 1773, Seite 217.

2) In den *Annales des voyages* II, Seite 127.

geurteilt. Der erste schreibt, es gebe unter den jetzigen Griechen keine Musik. Die Volksweisen seien heiter (!), aber ohne Melodie und ohne Seele. Es seien Freudenchöre (!), aber man fühle dabei weder Rührung noch Leidenschaft. Der zweite äußert sich folgendermaßen:

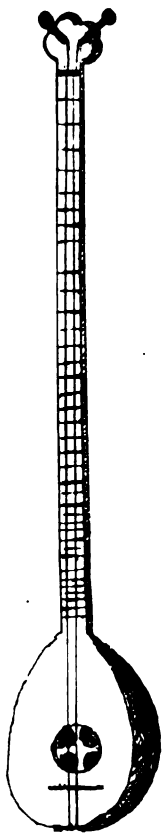
»Es giebt nichts Traurigeres, Langweiligeres und Eintönigeres als die Musik der Griechen, deren (d. h. der Musik) größte Vollkommenheit in der Kunst durch die Nase zu singen besteht. Die Gesänge sind gewöhnlich zu lang. Diese abgeschmackten Rhapsodien sind an die Stelle der geistreichen und hübschen *σκόλια* getreten, die die alten Griechen bei der Tafel sangen.«

Vom ersten glaube ich als sicher annehmen zu können, daß er die gesungenen Texte überhaupt nicht verstanden hat, was gar keine leichte Sache selbst für den zweiten war — wenn er sie verstanden hat.

Bemerken muß ich, daß die heutzutage bei uns übliche Notation nicht alle Einzelheiten gebrochener Töne, Vorschläge, Triolen, Läufe des Gesangsvortrages der Orientalen getreu wiedergeben kann. Nichtsdestoweniger habe ich versucht, die Melodien so unverfälscht als nur möglich zu bieten. Es ist ja gewiß, daß ein Lied eines modernen Komponisten, wenn es eine Terz tiefer, als es der Tondichter gesetzt hat, gesungen wird, einen anderen Charakter annimmt. Ein Lied, das ursprünglich für hohen Tenor bestimmt ist, klingt uns, wenn es von einem Barytonisten gesungen wird, wesentlich anders. Dieses trifft auf die hier veröffentlichten Volksweisen nicht in demselben Maß zu. Mag die Tonart oder die volkstümliche Ursprünglichkeit und Einfachheit der Melodie daran schuld sein, es verschlägt eine Höher- oder Tieferlegung der Melodie nicht so viel wie bei einem modernen Kunstlied. In manchen Fällen, die ich angemerkt habe, haben wir, das heißt meine musikalischen Berater, Herr K. Subregens Dr. Fr. Leitner am K. Georgianum dahier, Herr Kuratus J. Auer in Elsendorf und ich eine Transposition für geboten erachtet, da nur mit Kopfstimme zu singen, wie es im Orient so vielfach üblich ist, bei uns nicht geübt wird.

Wie viele Volksweisen der Balkan-Völker und der Leute in Anatolien haben die meisten der 7 Melodien einen schwermütigen Charakter. Dieser elegisch-melancholische Hauch strömt zumeist von den verwendeten Tonarten aus, aber auch die eigentümliche Weise der Accorde und der geringe Ambitus haben daran ihren Anteil.

Die Begleitung. Wie Bourgault-Ducoudray hielt auch ich es für notwendig, eine Begleitung zu den Melodien zu geben. Im Orient werden die Volksweisen zumeist mit dem Spiel von Saiten-Instrumenten begleitet. Solche sind: 1) *ὁ ταμπουρᾶς*, eine zwei-, drei-, auch viersaitige Mandoline mit langem Griffbrett; die Stimmung der zweisaitigen ist *g-b'*, die der dreisaitigen *a-d'-a'*, die der viersaitigen (zwei aufeinanderfolgende Saiten [immer Stahlsaiten] werden gleichgestimmt): *g-b'*. Eine besondere Abart



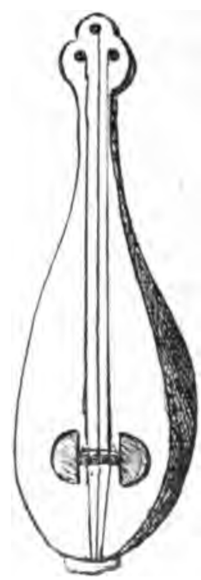
χίτελις (*ταμπουρᾶς* mit sehr langem Hals).
Stimmung: *g*-*b'*.



ταμπουρᾶς.
Stimmung: *g*-*h'*.



μαντολίνα nach neapolitanischer Art. Die Stimmung der Stahlsaiten (je zwei gleich) ist wie bei der europ. Violine.



λύρα aus Kreta.
Stimmung: *d'*-*g'*-*h'*.

mit sehr langem Hals und Griffbrett ist die *κίτελις* (von dem türkischen Zahlwort *iki* = zwei und dem griechischen Wort *τέλιον* = Draht, Saite). 2) ἡ *μαντολίνα*, meist nach neapolitanischer Art mit 8 Stahlsaiten bespannt, von denen je zwei nebeneinander wie die Saiten der occidentalen Violine gestimmt sind. Auch die lombardische Mandoline mit vier Darmsaiten in der Stimmung unserer Violine findet sich. 3) *τὸ λαοῦτον*, ein großer Tamburâs mit 4 (*c*, *g*, *d'*, *a'*) oder 8 Saiten aus Darm, 4) *τὸ μπουζούκι*, ein dem Tamburâs ähnliches Musik-Instrument mit 3, 4 oder 6 Saiten, oder *τὸ τσιβούρι*, ein Instrument, das einer sehr großen Mandoline ähnlich ist. Auch mit fünf Stahlsaiten (die zwei höchsten und die zwei tiefsten gleichgestimmt) wird es bespannt. Die Stimmung ist *d a a'*. Alle diese werden durch Zupfen zum Ertönen gebracht, wobei oft eine Federspule angewendet wird. Das »doppio accompagnimento« (zweimaliges Anschlagen derselben Töne) üben sehr viele Spieler. Dazu kommt 5) unsere europäische Guitarre und 6) als Streich-Instrument ἡ *λύρα* oder *τὸ βιολί*, das entweder nach Art unserer Geige oder wie eine kleine Gambe gespielt wird. Die berühmteste Art ist die kretische. Sie ist mit 3 Darmsaiten bespannt, die in *d'-g'-h'* gestimmt sind. Sie wird wie eine Gambe mittelst eines Bogens (*τοξάρι*) gespielt. Die neueren Arten sind wie die Guitarre gestimmt. Das Aufsetzen der Finger geschieht ähnlich wie bei der Violine. Seltener und nur in großen Dörfern oder bei festlichen Gelegenheiten werden die Gesänge von einem Trio oder Quartett (z. B. Geige, Oboë (*ζουρνᾶς*), Klarinette (*κλαρίνο*), Guitarre, neapolitanische Mandoline oder einem anderen vielsaitigen Instrument und Horn (!)) begleitet. Im großen und ganzen überwiegen die unter 1—5 genannten Instrumente bei der Begleitung. In abgelegenen Tschiftliks (Meierhöfen) in Kleinasien habe ich als Begleit-Instrument auch die *καραμοῦζα* oder *τσαμποῦνα*, *σαμπόνια*, die *ἀσκαμαντούρα*, *γκαΐδα*, den *ἄσκαυλος* (Dudelsack) verwenden sehen.

Wie es bei den meisten Liedern, die Bourgault-Ducoudray veröffentlicht hat, geschehen ist, haben wir zu unseren Weisen ein paar Takte Vorspiel gegeben. Sie sollen auf die Tonart vorbereiten und auch einen weniger geübten Sänger das Finden des Tons erleichtern. Deshalb ist immer ein Motiv des Liedes selbst zu den einleitenden Takten verwendet worden. Eine eigentliche Klavier-Begleitung zu geben haben wir verschmäht. Es kämen die einfachen und öfters mit Zartheit und Innigkeit vorzutragenden Weisen bei einer durchgeführten Klavier-Begleitung etwa mit ausgeschlagenen Achteln und Sechzehnteln nicht recht zur Geltung. Ich kann versichern, daß wir die Lieder oft und oft durchgespielt und vorgetragen haben, wobei fast immer eine Verbesserung der Niederschrift sich ergab. Im Vergleich zu anderen griechischen Melodien, deren manche in Publikationen aller Art, allerdings oft nicht ganz richtig, aufgezeichnet sind (z. B. in Weitzmann's Geschichte der griechischen Musik), und zu

anderen, deren Singstimme ich aufgezeichnet habe, haben wir, je länger wir uns mit den vorliegenden sieben beschäftigt haben, mehr und mehr an ihnen Gefallen gefunden und aus ihnen immer höheren Genuß gezogen. Möchte es vielen, die sich diese Melodien ein paar Mal vorspielen und vorsingen, ebenso ergehen!

III. Die Volksweisen.

Nr. 1.

Melodie und Text der ersten dieser sieben Melodien stammen von der Insel Samos. Die Weise trägt ihren Namen von dem Städtchen Karlówassi (türkische Wörter = schneeweiße Ebene), das etwa 1600 von ausgewanderten Peloponnesiern und Ikariern (von der Nachbarinsel Ikariá [alt Ikaros]) gegründet worden ist. In der Neuzeit ist es durch Tabak- und Wein-Ausfuhr zu einiger Blüte gekommen. Diese ursprünglich auf den engen Kreis der Einwohner von Karlówassi (das aus drei Niederlassungen: Alt-, Mittel- und Neu-Karlówassi sich zusammensetzt) beschränkte Singweise wird bei jedem Fest, das im Bezirk von Karlówassi gefeiert wird, gesungen, ist aber auf der ganzen Insel sehr beliebt geworden. Außer der karlowassitischen Liedweise und dem *Σαμιώτικος ὕμνος* von Kleánthis sind noch kretische, smyrniotische, karpathische (von der Insel Kárpathos), peloponnesische Tanzweisen (z. B. der sehr beliebte *Καλαματιανός*) und türkische auf der Insel Samos im Volk verbreitet.

Rhythmus und Metrum: Bemerkenswert ist, daß in den untergelegten Worten das Metrum sich nicht ändert, während der Rhythmus des Taktes der Melodie ein anderer wird. Der metrische Aufbau der Liedworte ist sehr einfach:

1) ‖: ⏑ –́ ⏑ –́ :‖ ⏑ –́ ⏑ –́ :‖ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
2) ‖: ⏑ –́ ⏑ –́ :‖ ⏑ –́ ⏑ –́ :‖ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
3) | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
4) | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Zum Metrum und zur Melodie der Verse 1 und 2 der Nummer 1 passen Tausende von Distichen (Zweizeilern), die auf Samos und überall, wo Griechen wohnen, dann aber mit verschiedenen Melodien gesungen werden, Gemeingut des griechischen Volkes sind. Ihre Zahl wird täglich von Natur-Dichtern um neue Distichen bereichert.

Es seien hier aus dem Buchstaben A angeführt:

Ἀγάπα με, ἀγάπη μου, καὶ μὴ μου κάνῃς νάζι,
Γιατ' ὁ Θεὸς τὴν εὐμορφιὰ σὰν ἄνθη τὴν τινάζει.

O, sei doch gut, Geliebte, mir, leg ab dein spröd' Gehaben!
Es streue Gott wie Blumenzier auf dich der Schönheit Gaben!

Ἀγάπα με, πουλάκι μου, καθὼς μ' ἀγάπας πρῶτα,
Τοῦ κόσμου λόγια μὴν ἀκούς, μόν' τὴν καρδιά σ' ἀρώτα!

O, sei mir gut, mein Täubchen lieb, gut wie am ersten Tage!
Und hör nicht auf der Leute Wort! Dein Herz allein befrage!

Ἀγάπη κὴ ἔρωτα σφοδρά, ὁποῦ 'χαμε τὰ δυό μας,
Ὅποιος μᾶς ἀπεχώρισε, νὰ λάβη τὸν καϋμό μας!

Wie war das Herz doch einst so voll von Liebesglück uns beiden!
Wer unsern Liebesbund getrennt, der mög' statt unser leiden!

Ἀγάπη ποῦ 'χα κὴ ἔχασα ἀπ' τὴν ἀμέλειά μου,
Τώρα περνῶ καὶ τὴν θωρῶ καὶ καίει ἡ καρδιά μου!

Die Liebe, die sie mir geschenkt, verscherzte mein Verschulden.
Ich geh' an ihrem Haus vorbei und muß sie sehn — und dulden.

Auch eins aus den vielen, deren erster Vers mit dem Buchstaben K beginnt, will ich hier vorlegen:

Καρδιά μ' ἀπαρηγόρητη, παρήγορησ' ἀτή σου
Κι᾽ ἄλλοι πολλοὶ (Sanders S. 160, Nr. 79: κὴ ἄλλες πολλὲς) τὰ πάθανε,
δὲν εἶσαι μοναχή σου.

O, tröste selber dich, mein Herz, trostlos und ohne Hoffen!
Gar viele andere, nicht nur dich, hat solches Leid betroffen.

Zum Text: Die Distichen enthalten sehr oft Äußerungen der Entsagung, aber auch die Lobpreisungen der oder des Geliebten und Verwünschungen der Personen, die dem Liebesverhältnis feindlich gegenüberstehen. Außer den Bezeichnungen *καρδία*, *καρδίτσα* (= Herz, Herzchen), *ψυχή*, *ψυχούλλα* (= Seele, Seelchen), *ἀγάπη* (= Liebchen) sind noch folgende sehr häufig: *πουλί*, *πουλάκι* (= Vögelchen, Hühnchen), *κοκόνα*, *περιστέρι* (= Taube), *περιστερούλλα* (= Täubchen), *τρυγόνι* (= Turteltaube), *ἀγριοπεριστέρι* (= Wildtaube), *περδίκι* (= Rebhuhn), *περδικούλλα* (= Rebhühnchen), mit denen die geliebte Frau angeredet wird.
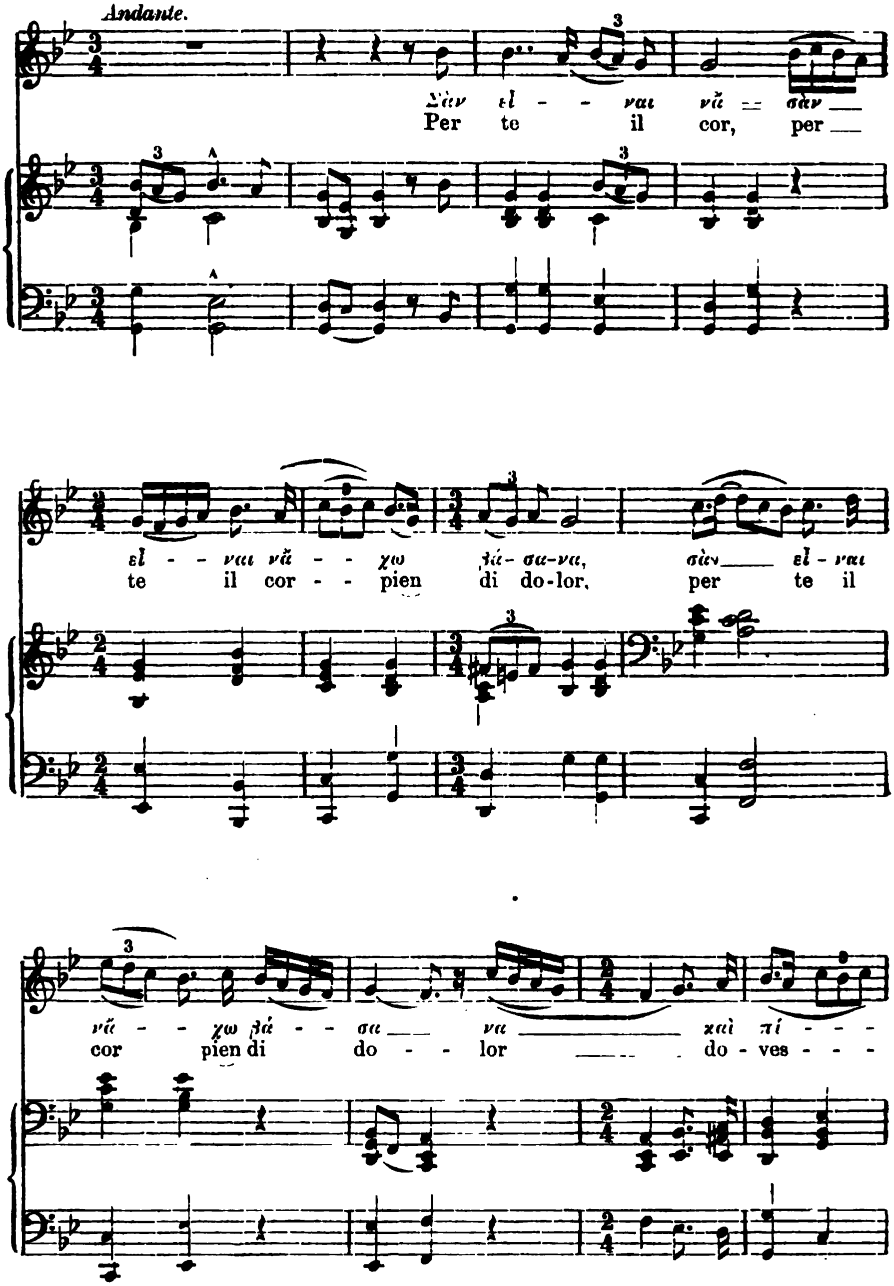
Melodie und Begleitung. Das Lied, das außerhalb der Insel Samos nicht bekannt ist, zeichnet sich durch Mannigfaltigkeit des Rhythmus, durch Flüssigkeit und Beweglichkeit der Weisen aus und ist ein vorzügliches Beispiel der orientalischen Volksmusik. Ich habe es auf Samos in verschiedenen Tonlagen, aber immer in Moll gehört. Die am häufigsten verwendete Tonart, wenn ich den occidentalen Ausdruck gebrauchen soll, war *A-moll* oder *G-moll*, und in dieser letzteren haben wir die Weisen gegeben, da bei Anwendung von *A-moll*, falls man nicht die Kopfstimme zum Vortrag verwendet, die Tonlage zu hoch wird. Anzumerken ist, daß die Dominante (hier *G*) so oft sich bemerklich macht. Diese Erscheinung finden wir in vielen orientalischen Liedern, namentlich bei den Ruhepunkten des Gesanges und des Tanzes. Von der Bezeichnung einiger Vorschläge, die von einzelnen Sängern vor gewissen Noten angebracht werden, habe ich Abstand genommen. Das Lied bietet ohnehin einem occidentalen Sänger und Spieler genug Schwierigkeiten.
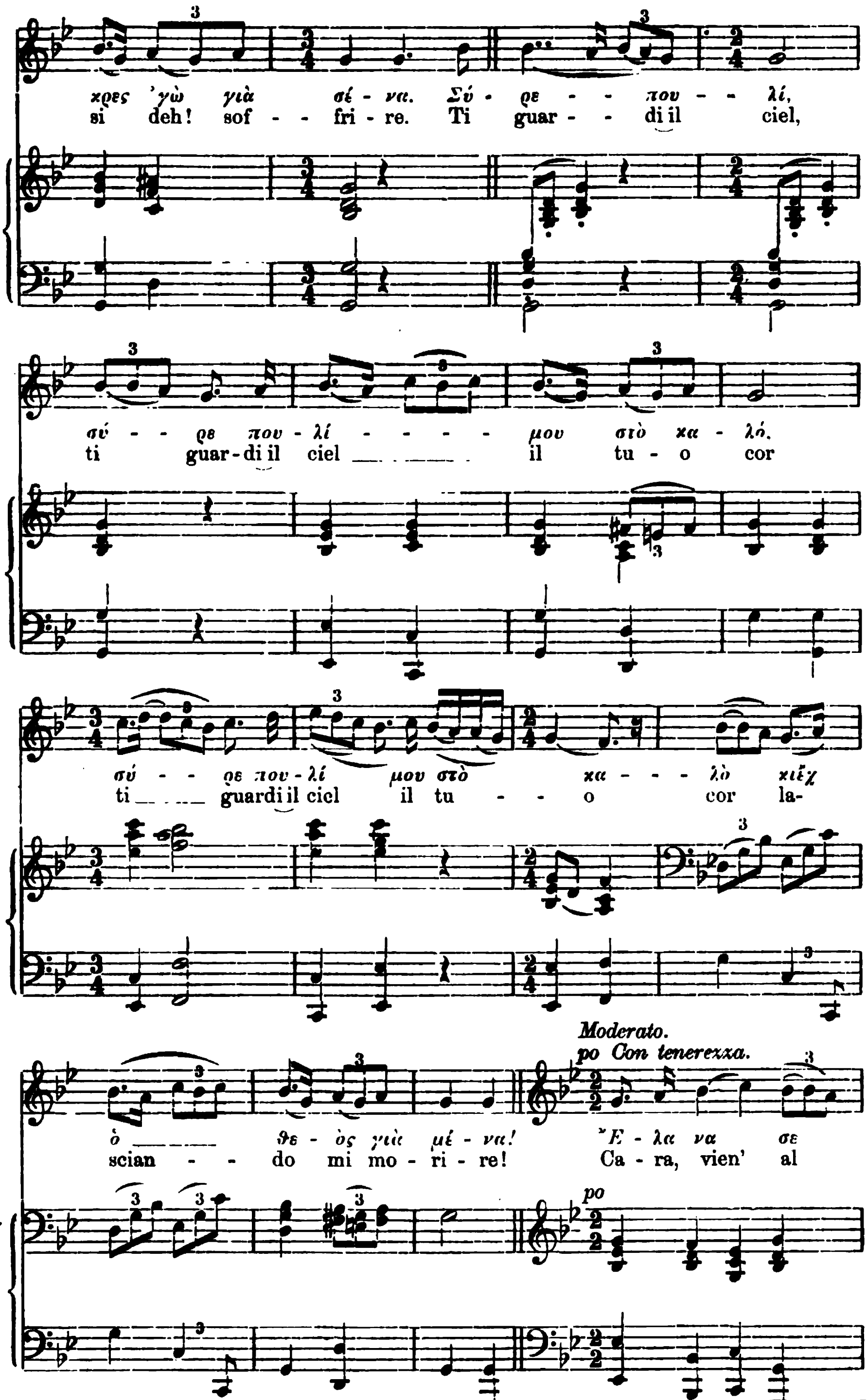
Die Begleitung ist im wesentlichen der orientalischen angenähert, nur die Läufe der Blas-Instrumente, die zuweilen auf Samos zur Begleitung dieses Liedes verwendet werden, haben wir weggelassen.
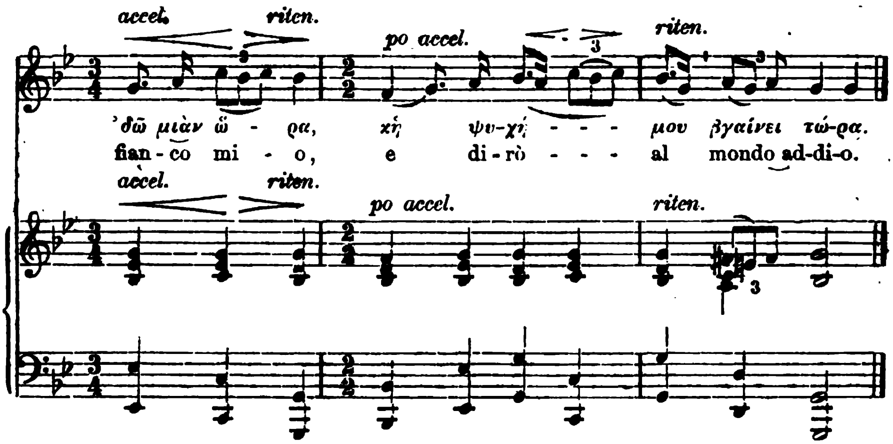
Übersetzung: Von einer deutschen Übersetzung des sehr zerdehnten griechischen Textes habe ich abgesehen. Sie würde sich nicht gut machen. Ich habe dafür eine Übersetzung in die italienische Sprache versucht.

Liebesqualen.

Volkslied von Karlówassi auf der Insel Samos.
Begleitung von Dr. Leitner.




χρες ʼγὼ γιὰ σέ - να. Σύ - ρε - - πον - - λί,
si deh! sof - - fri - re. Ti guar - - di il ciel,
σύ - - ρε πον - λί - - - - μου στὸ κα - λό.
ti guar - di il ciel ___ il tu - o cor
σύ - - ρε πον - λί μου στὸ κα - - - λὸ κιἐχ
ti ___ guardi il ciel il tu - - - o cor la-
Moderato.
po Con tenerezza.
ὁ ___ θε - ὸς γιὰ μέ - να! Ἔ - λα να σε
scian - - do mi mo - ri - re! Ca - ra, vien' al
po



Nr. 2.

Die Melodie des 2. Liedes hat H. Pachtíkos in Lamía in der Phthiótis in Thessalien singen hören.

Rhythmus und Metrum:

◡ – ◡ – (wiederholt ◡ – ◡ –) ◡ – ◡ – *dimeter iambicus acatalectus*
Reim
◡ – ◡ – ◡ – ◡
Reim } *dimeter iambicus catalecticus*
◡ – ◡ – ◡ – ◡

Inhalt: Der Liebende äußert seinen Unmut, daß seine Auserwählte immer am Webstuhl beschäftigt ist, stets webt und aufdröselt wie Penelope, sich dabei nicht um ihn bekümmert und ihn durch dieses Hinhalten verrückt macht. Er wünscht dem Webstuhl und dem Einschlag alles mögliche Mißgeschick. Sei dies eingetreten, werde sie ihn nicht mehr verrückt machen können. In diesem Lied und in Nr. 5 ist vom Webstuhl (*ὁ ἀργαλειός*) die Rede. Die Abbildung eines sehr einfachen, zum Weben von Bettüberzügen (*χράμια* yorganlár) und von gobelinartigen Geweben bestimmten Gerätes findet der Leser in dem schönen Werk von O. Benndorf und George Niemann, »Reise in Lykien und Karien« S. 19 nach der Zeichnung des Fräuleins Olga Fialka. Die sitzende junge Türkin hat in der Rechten den plump geformten Kamm (*τὸ κτένι*), der zum Anschlagen und zur Verdichtung der Fäden (*οἱ κλωστές*) dient, und meist aus Holz, im Kaukasus aus Eisen gefertigt ist. Dabei kann es natürlich vorkommen, daß die Wollfäden des Einschlags reißen (V. 7 des Liedes). Die *ἀντία*-Webstämme sind bei diesem höchst einfachen Webstuhl senkrecht in den Boden gerammt.

Der Text erinnert in mehreren Wendungen an ein Liedchen, das bei Hochzeiten gesungen wird (Passow, Nr. DCXXX, V. 21, 23, 24:

A. *'Εγῶδα κόρην ὥμορφη.*	A. Ich sah 'ne wunderschöne Maid.
— — — — — — — — — —	
B. *Γὲμ, στὸν ἀργαριὸν ὑφαίνει.*	A. Mein Sohn, am Webstuhl webt sie.
A. *"Ολο μένα μὲ ζουρλαίνει.*	B. Mich macht noch ganz verrückt sie.)

Melodie: Herr Pachtikos hat mir die Melodie der Singstimme in *D-moll* überschickt. Wir haben sie in *f-moll* übertragen, so daß jeder Sänger sie bequem vortragen kann. Der Eindruck ist durch diese Übertragung in eine andere *B*-Molltonart nicht geändert. Für unser Empfinden ist der musikalische Ausdruck des Inhalts vielleicht zu zahm. Allein man muß bedenken, daß auch in Erbitterung und im Unwillen die Griechen Maß halten und sich im allgemeinen ängstlich hüten, durch Zeigen von Übermaß von Empfindung sich eine Blöße zu geben. Auch sind sie schnell wieder versöhnt.

Die Übersetzung dieses Liedes, das drei Strophen hat, ins Deutsche ist sehr schwierig, weil das Reimen mit den kurzen Personalpronomen-Formen sich nur im Griechischen gut macht, dagegen in der deutschen Litteratur zwar seit dem »Armen Heinrich« des Hartmann von der Aue zuweilen, aber doch nur selten vorkommt.

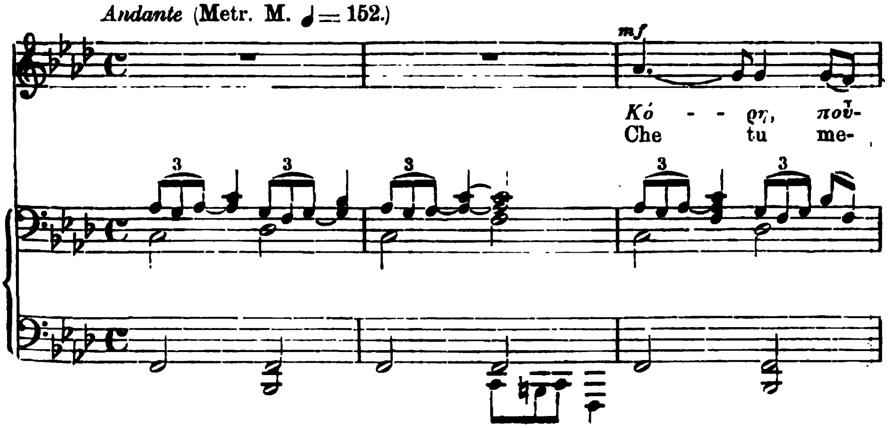
Die nachfolgende Übersetzung ist nicht musterhaft. Darum habe ich die erste Strophe in italienischer Übersetzung unter den Text gesetzt. Das ganze Lied lautet:
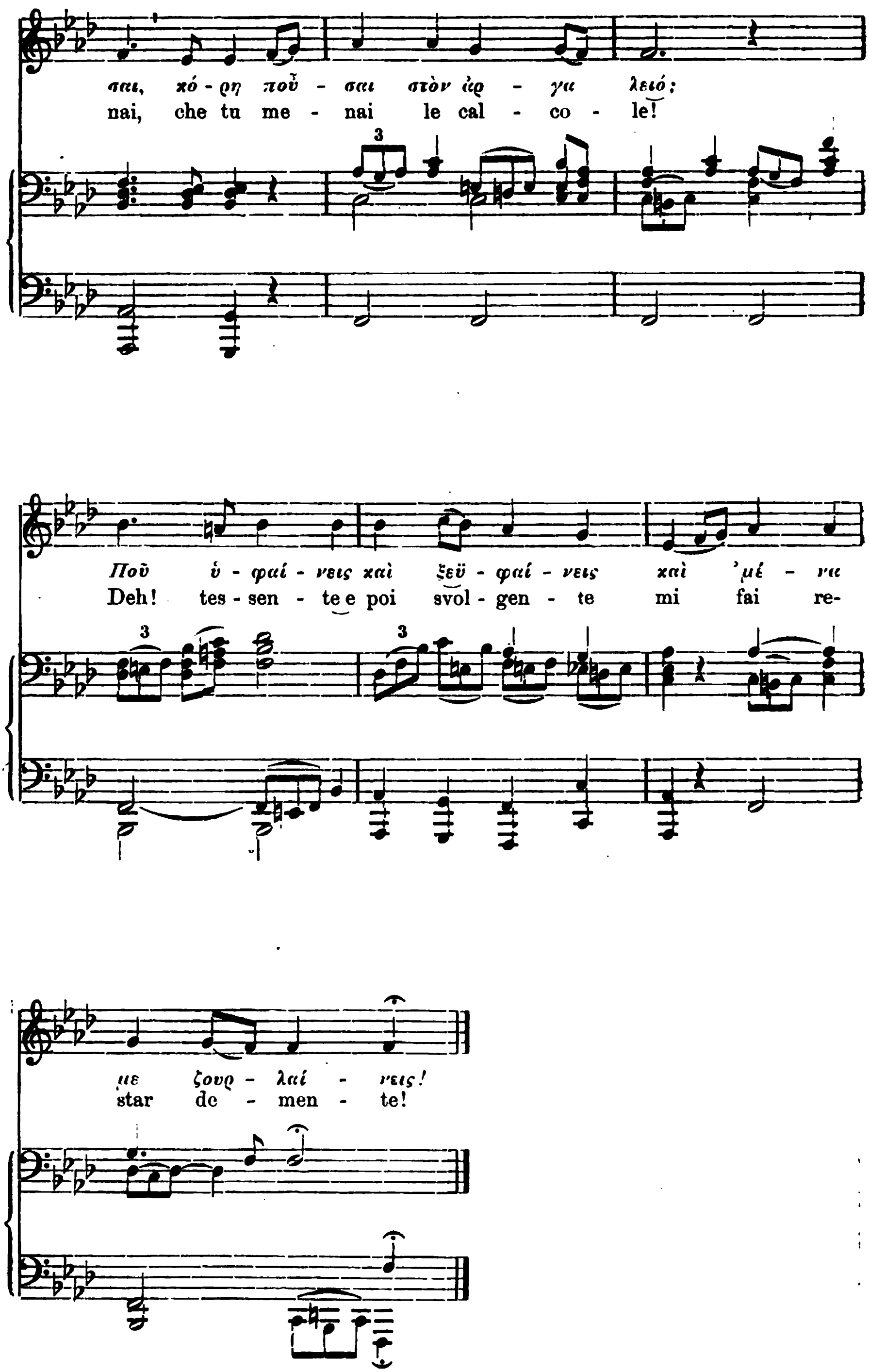
1) |: *Κόρη, ποῦσαι* :| *στὸν ἀργαλειό!*	|: Daß Weben nur :| und Trennen, Maid,
Ποῦ ὑφαίνεις καὶ ξεϋφαίνεις	Am Webstuhl dich entzückten,
Καὶ μένα με ζουρλαίνεις!	Macht mich noch zum Verrückten.
2) |: *Θέ μου, νὰ τσα-* :| *κισϑῇ τἄντι*	|: Mein Gott! So bräch :| dein Webebaum!
Νὰ ῥαγισϑῇ τὸ κτένι σ᾽	Es splittre dir der Kamm noch!
Κι ἐμένα με ζουρλαίνῃς.	Dann mach getrost verrückt mich!
3) |: *Καὶ νὰ κοποῦν* :| *πολλὲς κλωστές*	|: O rissen doch :| der Fäden viel:
Νὰ κάϑεσαι, νὰ δένῃς	Dann sitze nur und knüpfe!
Κι ἐμένα με ζουρλαίνῃς.	Dann mach getrost verrückt mich!

Ungeduld des Liebenden.

Tanzlied. Melodie aufgezeichnet von G. Pachtíkos in Lamía in Thessalien.
Begleitung von Dr. F. Leitner.

Andante (Metr. M. ♩ = 152.)




σαι, κό - ρη ποῦ - σαι στὸν ἀρ - γα λειό;
nai, che tu me - nai le cal - co - le!
3
Ποῦ ὑ - φαί - νεις καὶ ξεϋ - φαί - νεις καὶ 'μέ - ρα
Deh! tes - sen - te e poi svol - gen - te mi fai re-
3
με ζουρ - λαί - νεις!
star de - men - te!

Nr. 3

ist ein auf den Inseln des ägäischen Meeres gesungenes Liebeslied.

Metrum:

Distichon.

◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ (Reim)	}	*tetrameter iambicus catalecticus.*
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ (Reim)		
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – (Reim)	}	*dimeter iambicus acatalectus.*
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – (Reim)		

Inhalt: Verliebte Wünsche sind aus Liedern aller Zeiten und Völker bekannt. Vergleiche ein Skolion des Altertums bei Karl Zell, »Über die Volkslieder der alten Griechen«, Seite 79, der aus des Knaben Wunderhorn (III, 113) einen deutschen Liedertext dazu anführt:

»Wollt' Gott, wär ich ein lauter Spiegelglas,
Daß sich die allerschönste Frau
All Morgen vor mir pflanzieret!«

Vergleiche auch Marcellus I, Seite 8 und insbesondere II, S. 371, wo ein griechisches Gegenstück mit der Wendung des deutschen Volkslieds abgedruckt ist:

Ἂς γένουμουν καθρέπτης	Ach, würd' ich doch zum Spiegel!
Νὰ βλέπεσαι 'σ ἐμένα	Dann sähst du dich in mir.
Νά με συχνοματιάζῃς	Dann sähst du oft auf mich.
Νὰ βλέπῃς μὲ κ' ἐσένα.	Dann sähst du mich und dich.

Eine andere, ähnliche aber weniger gelungene Wendung bietet das von Bernhard Schmidt unter Nr. 48 (S. 184) veröffentlichte Distichon vom Dorf Oxochora auf der Insel Zakynthos (Zante):

Ἤθελα νὰ ἐγενότουννα ἡ θάλασσα στρατώνι
Νὰ ἐρχόμουννα, Μαρίνο μου, νὰ ἰδῶ, ποιός σου στρώνει.

»O würde doch, wie wünscht' ich das, das Meer zur weiten Fläche!
Denn sehen möcht ich, wer, Marin, das Lager dir bereitet.«

Der Liebende äußert in unserem Liedchen den Wunsch, das Spiegelbild seiner Geliebten zu erblicken. Unwillkürlich denken wir da an die in England vielfach geübte *mirre gazing* oder *crystal vision*, worüber man bei Janet im »Archives de Neurologie« 1893, S. 433 nachlesen kann.
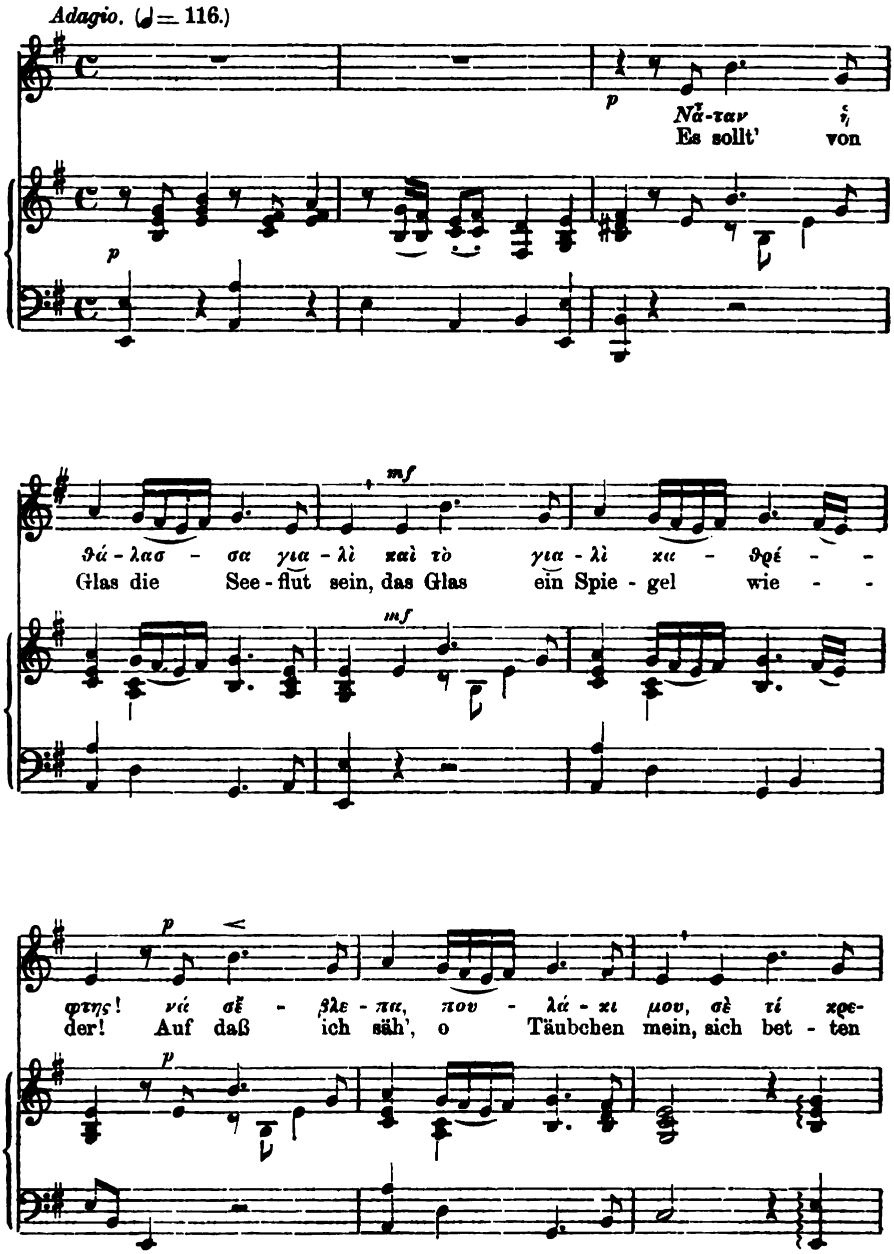
Text: Über *πουλάκι* s. zu Nr. 1.
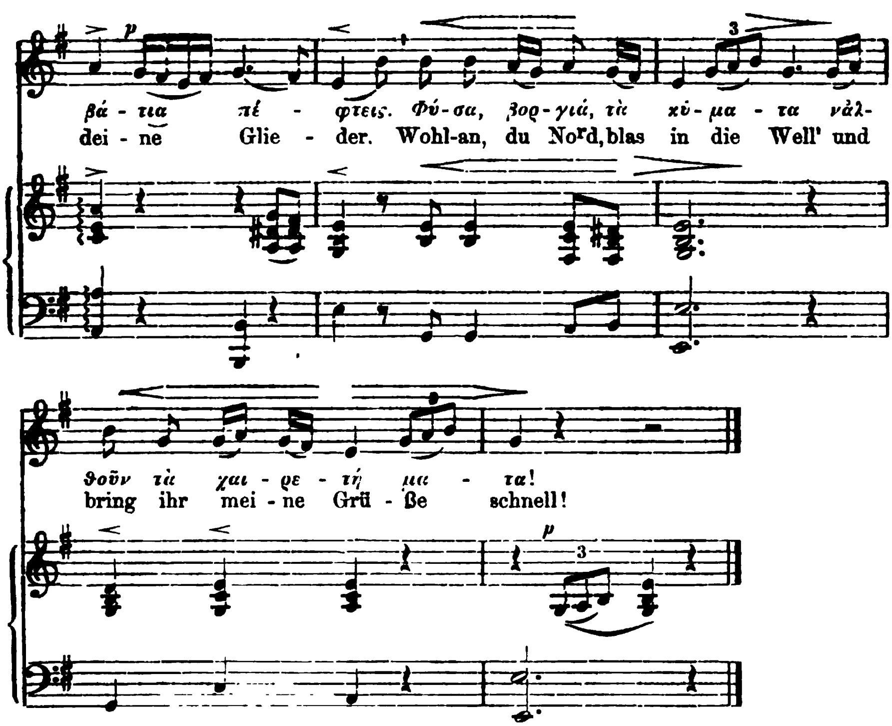
Melodie: Die Tonart ist rein chromatisch, die vorherrschende Tonart nach occidentaler Bezeichnung *c-moll.* Bemerkenswert ist der geringe Ambitus und der stufenleiterartige Aufbau. Der Rhythmus ist rein iambisch und nur selten widerstreitet der Wortaccent dem Rhythmus. Die Melodie fließt wellenartig und gefällig dahin.

Wünsche des Liebenden.

Volkslied mit chromatischer Tonleiter von den Inseln des ägäischen Meeres.

Melodie aufgezeichnet von G. Pachtíkos.





Nr. 4.

Das Liedchen, dessen Melodie Herr Pachtikos in Makedonien gehört und aufgezeichnet hat, ist ursprünglich dazu bestimmt, von einem Frauenchor gesungen zu werden. Ein Hahn giebt — so läßt das Lied ein Mädchen berichten — mit menschlicher Stimme den jungen Frauen den Rat, sie sollten nur junge Männer, nicht etwa Greise, selbst wenn diese vermögend wären, lieben. Die Wendung, daß Vögel den Menschen Mitteilungen machen oder Rat geben, ist in den griechischen Liedern ungemein häufig[1].

Κολοκύθημα soll Geruch und Geschmack des Kürbisses (also = schal, geschmacklos, ekelhaft) ausdrücken, *μόσχος* bedeutet nicht immer Moschus oder Bisam im eigentlichen Sinn, sondern jeden sehr angenehmen anreizenden Geruch (*μοσχομυρίζει*, *μοσχοβολάει* bezeichnet den feinsten Wohlgeruch), auch den der Muskatnuß; *χαρυοφύλλημα* ist Geruch wie der der Nelkenblume oder der Gewürznelke. Die Bildung dieser Wörter, die sonst nicht allgemein gebraucht werden, weist auf einen »Naturdichter« hin.

Der Grundgedanke des Liedtextes ist natürlich in mehreren anderen griechischen Volksgesängen ausgedrückt, so z. B. in dem ziemlich verbreiteten »*Παπταντώνης*«[2]).

Vortrag und Melodie: In Makedonien wird jeder Vers dreimal wieder-

1) Vgl. A. Luber, Die Vögel in den historischen Liedern der Neugriechen. Salzburg 1882.

2) Sanders S. 67; Marcellus II, S. 335.

holt. Europäischen Ohren klingt das gegenwärtig eintönig. In den neuesten Opern sind in Arien Wiederholungen seltener als früher. Bei Orientalen hat die oftmalige Wiederkehr derselben wenig geänderten Phrasen nichts Anstößiges. Das Lied wird meist von Frauen gesungen.

Die sehr einfache Melodie in dorischer Tonart haben wir im ersten Teil in *C-dur*, in zweiten in *e-moll* gegeben, so wie sie uns Herr Pachtíkos eingeschickt hat. Einleitung und Begleitung sind möglichst einfach, aber im Stil orientalischer Musik gehalten.
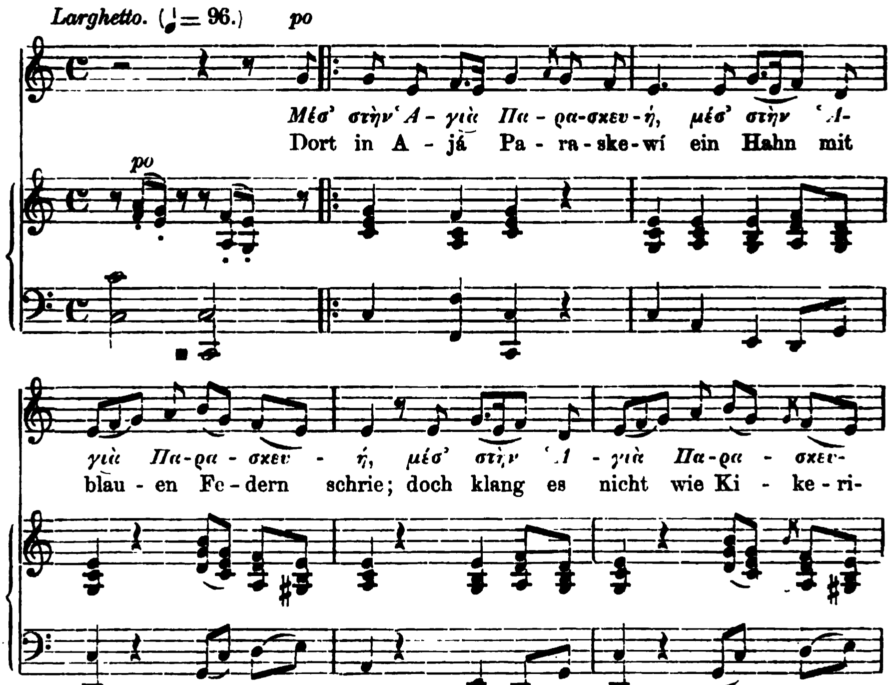
Damit aber beim Singen der deutschen Übersetzung nicht das dreimalige Wiederholen des ohnehin gedehnten Textes Überdruß erregt, sind der Melodie auch die beiden folgenden Verszeilen der deutschen Übersetzung untergelegt worden. Text und Übersetzung des schelmischen Liedchens lauten:

Μεσ' στὴν Ἁγιὰ Παρασκευὴ
Γαλάζιος πετεινὸς λαλεῖ·
Μὰ δὲν λαλοῦσε σὰν πουλί,
Μόνον λαλοῦσε κ' ἔλεγε·
Μὴ σᾶς γελάσουν τὰ φλουριά,
Καὶ σᾶς φιλήσ' ὁ γέροντας!
Τοῦ γέροντα τὸ φίλημα
Μυρίζει χολοκύθημα,
Τοῦ νιούτσικον τὸ φίλημα
Μόσχος καὶ χαρυοφύλλημα.
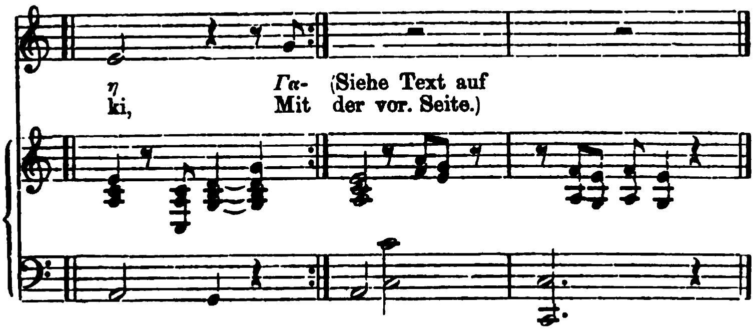
Dort in Ajá Paraskewí [1])
Ein Hahn mit blauen Federn schrie;
Doch klang es nicht wie Kikeriki —
Mit menschlicher Stimme zu mir er sprach:
»Lauft nicht dem trügrischen Golde nach!
Laßt euch vom Greise küssen nicht!
Sein Kuß so schal wie Kürbis ist,
Indes des jungen Burschen Kuß
Wie Bisam schmeckt und Muskatnuß.«

Guter Rat.

Volkslied im griechischen Makedonien. Melodie aufgezeichnet von G. Pachtíkos.



1) Das heißt in einer Kapelle der heiligen Paraskewí.



Nr. 5.

Diese Romanze »Das Erkennen« wird als Tanzweise (*λεβαντίνικος σκοπός* d. h. orientalische Weise) in Synassós in Kappadokien gesungen.

Inhalt und Text: Sie behandelt das seit der Odyssee in griechischen Gedichten oft verherrlichte, treue und geduldige Ausharren einer Frau während der langjährigen Abwesenheit ihres Ehegatten. Viele junge griechische Burschen und auch verheiratete Männer verlassen ihre Heimat, um in der Fremde in Ägypten, im Innern Asiens, ja selbst in Amerika und Australien sich ein kleines Vermögen zu erwerben. Ist ihnen das geglückt, dann kehren sie sehr oft zu ihren Eltern oder ihren Frauen zurück. In dieser Lage hatte sich der Mann befunden, den das Lied in unserer Fassung als wandernden Handelsmann einführt, wie er seine Frau am Webstuhl[1]) antrifft. Nach den Satzungen der griechisch-orthodoxen Kirche darf sich ein Ehegatte vor dem nachgewiesenen Tod des Ehegenossen nicht wieder verheiraten. Ähnliche Stoffe in den Litteraturen anderer Völker hat Liebrecht in den »Göttinger Gelehrten Anzeigen« 1861, S. 576 namhaft gemacht.

Diese Romanze ist in verschiedenen Fassungen, namentlich mit abweichenden Einleitungen weit verbreitet und öfters veröffentlicht: Fauriel, II, 419 ff. anderer Anfang und sonst viele Abweichungen; Firmenich, II, 172 f.; Marcellus, I, 328 ff. (aus Konstantinopel) und dieselbe Ballade mit anderer Einleitung S. 330 ff.; Passow, Nr. 441—446; *Σιγάλλας*, Nr. 397/9 (32 Verse mit vielen Varianten und in ganz anderer Melodie in liturgischer Notenschrift); *Λουκᾶς*, *Φιλολογικ. ἐπισκ.* I, 94 ἑ.; Jeannarákis, Kretas Volkslieder, Nr. 127; Bernh. Schmidt, S. 184, Nr. 48 (von Oxochóra auf der ionischen Insel Zakynthos [Zante] mit anderer Einleitung und dem *γύρισμα· τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι* [= die Nachtigall, die Nachtigall!] nach den Versen mit ungeraden Reihenzahlen und dem *γύρισμα· τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι* [= die Nachtigall, die kleine Nachtigall] nach denen mit geraden Zahlen).

Ich gebe den Wortlaut der gegen den Schluß dramatisch bewegten Romanze vollständig, in der Fassung, wie die Tanzweise in Synassós gesungen wird, wobei ich durch das Zeichen ▽ andeute, wo das *γύρισμα* »*ἀμάν, ἀμάν*!« einzusetzen wäre, wenn man den Text singen wollte. Ich habe dieses türkische Wort, das »um Gottes Willen« oder »zu Hilfe!« bedeutet, des Wohllauts und Silbenmaßes wegen deutsch mit »ach ja!« wieder-

1) Vgl. Nr. 2.

gegeben und in der italienischen Übersetzung der ersten zwei Verszeilen es nach Ducoudray's Vorgang mit »pietà« zu ersetzen gesucht.

Ἡ ἀναγνώρισις.

Μαλαγματένιο ἀργαλειὸ καὶ ᾿λεφαντένιο κτένι
κ᾿ ἕναν κορμί [ἀμὰν ἀμάν] ἀγγελικό, ποῦ κάθεται καὶ ὑφαίνει
πραγματευτὴς ἐπέρασε ᾿ς τὸ μαῦρον καβαλλάρης
κοντοκρατεῖ ▽ τὸ μαῦρο του, τὴν κόρη χαιρετάει.
Er: Ὥρα καλή σου, κόρη μου! Sie: Καλῶς τὸ παλληκάρι!
Er: Κόρη μου, δὲν ▽ ᾿πανδρεύεσαι νὰ πάρῃς παλληκάρι;
Sie: Κάλλιο νὰ σκάσ᾿ ὁ μαῦρός σου παρὰ τὸν λόγον ποὖπες.
ἔχω ἄνδρα ᾿ς τὴν ▽ ξενητειὰ δώδεκα χρόνους τώρα:
κι ἀκόμα δυὸ τὸν καρτερῶ καὶ δυὸ τὸν παντυχαίνω.
κι ἂν δὲν ἔλθῃ ▽ κι ἂν δὲν φανῇ, καλόγρηα θὰ γένω.
πρέπει νὰ πάω ᾿ς τὴν ἐρημιά τὰ δάκρυα μου νὰ χύνω.
Er: Κόρη μ᾿, ὁ ἄνδρας ▽ σ᾿ ᾿χάθηκε, ᾿χάθηκε ὁ καλός σου,
τὰ χέρια μου τὸν ᾿θάψανε, τὰ μάτια μου τὸν εἶδαν
κερί, ψωμὶ ▽ τοῦ ᾿δάνεισα, καὶ εἶπε νά μου τὰ δώσῃς.
Sie: κερί, ψωμὶ κι ἂν ᾿δάνεισες ἔχω καὶ νά σ᾿ τὰ δώσω.
Er: Κόρη μ᾿, φιλὶ ▽ τὸν δάνεισα, καὶ εἶπε νά μου τὸ δώσῃς.
Sie: Φιλὶ κι ἂν τὸν ἐδάνεισες, τρέχα καὶ γύρευέ το.
Er: Κόρη μ᾿, ἐγὼ ▽ ᾿μαι ὁ ἄνδρας σου, ἐγὼ ᾿μαι ὁ καλός σου.
Sie: Ἂν ἦσαι σὺ ὁ ἄνδρας μου, ἂν ἦσαι σὺ ὁ καλός μου,
πές με σημάδια ▽ τοῦ κορμιοῦ, σημάδια τοῦ σπητιοῦ μου.
Er: Ἔχεις ἐληὰ ᾿ς τά στήθια σου, καὶ κλῆμα ᾿ς τὴν αὐλή σου.
κάμνει σταφύλι ▽ ῥοζακί, καὶ τὸ κρασὶ μοσχάτο,
τὰ παλληκάρια πίνουνε καὶ πᾶν᾿ νὰ πολεμήσουν.
Sie: Βάγιες! τρέξατ᾿ ▽, ἀνοίξατε! αὐτὸς εἶν᾿ ὁ καλός μου!

Das Erkennen.

(Da ich voraussetze, daß niemand bei uns die ganze Ballade singen wird, habe ich in der deutschen Übersetzung den Refrain durch das Zeichen ▽ angedeutet.)

Am goldnen Webstuhl sitzt die Frau, den Kamm von Bein in Händen,
Dem Engel gleicht (ach ja! ach ja!) sie von Gestalt und webt an Kant und Enden.
Ein Kaufmann kam daher zu Roß, auf einem Rappen ritt er
Sein schwarzes Roß (ach ja! ach ja!) das zügelt er, die junge Frau begrüßt er.
Er: »Gott grüße dich, du Jungfer fein!« Sie: »»Willkommen schmucker Bursche!««
Er: »O Jungfer, nimmst ▽ du keinen Mann, willst keinen du der Burschen?«
Sie: »»Viel lieber stürzt' dein Rapp sich tot, als daß ich dieses thäte;
'nen Mann hab ich ▽; im Ausland weilt er jetzt an die zwölf Jahre.
Zwei Jahre wart' ich noch auf ihn, zwei Jahr' noch harr ich fürder.

Und kommt er nicht ▽, und kehrt er nicht, dann werd' ich eine Nonne.
Will fliehen in die Einöd dann und heiße Thränen weinen.««
Er: »O Frau! Dein Mann ▽ zu grunde ging, zu grunde ging dein Trauter.
Begraben hat ihn meine Hand, gesehn hat ihn mein Auge.
Und Wachs und Brot ▽ hab' ich geliehn; er sagt', du gäbst mir's wieder.«
Sie: »»Und hast du Wachs und Brot geliehn, will ich's zurück dir geben.««
Er: »O Frau! Den Kuß ▽, den ich geliehn, giebst du auch diesen wieder?«
Sie: »»Und hast du einen Kuß geliehn, eil' hin und hol ihn selber!««
Er: »Nun sieh' o Frau! ▽ Dein Mann bin ich, dein Ehgemahl, dein Trauter.«
Sie: »»Und wenn du wirklich bist mein Mann und bist mein süßer Trauter,
Sag an, was ich ▽ am Leibe hab und was bei meinem Haus ist!««
Er: »An deinem Busen ist ein Mal; ein Weinstock steht im Hofe,
Bringt Trauben dir ▽ von heller Farb' und giebt dir den Muskatwein;
Die jungen Burschen trinken ihn und ziehen aus zum Kampf dann« — —
Sie: »»Ihr Mägde, eilt ▽ und öffnet schnell! Er ist's, er ist's, mein Treulieb.««

Text: Zu Vers 1: In griechischen Märchen und Volksliedern werden sehr oft Bäume, Gerätschaften, Waffen und Werkzeuge von Gold und Silber genannt, sogar Fenster und Fensterladen[1]) und Tiere. Ich möchte aber Sanders, der diese Erscheinung auf Neigung zur Prunksucht zurückführt, nicht beistimmen. Wir finden z. B.[2]) ein *λαγίαρνι* (ein schwarz und weiß geflecktes Lamm) mit goldenem Vließ und silbernen Hörnern. Ich glaube vielmehr, daß diese Wendungen auf die Naivetät jeder Volks- und Märchen-Dichtung[3]) zurückgehen. Sie finden sich schon in den ältesten Dichtungen[4]). In dem volkstümlichen Bettlerlied des Altertums *Εἰρεσιώνη* (= Wollenkranz), dem 15. der sogenannten homerischen Epigramme, heißt es Vers 7 ff.:

»Seines Sohnes Gemahlin soll zu ihm kommen auf Wagen,
Stattliche Mäuler voran, so ziehe sie fröhlich ins Haus ein,
Wo ihr der Webstuhl steht auf dem Boden, belegt mit Elektron[5]).

Silbern wird der Webstuhl in dem zu Nr. 2 angeführten Hochzeitsliedchen genannt.

Zu Vers 2: In jedem zweiten Vers (also in 2, 4, 6, 8, 10 u. s. w.) wird nach den ersten zwei Iamben das *ἐπίφθεγμα*, *ἐπιφώνημα* (Interjektion) oder *γύρισμα* (Refrain) *ἀμάν*, *ἀμάν*[6]) vom ganzen Chor gesungen. (Siehe oben.)

Zu Vers 4: *κόρη* heißt jede junge Frau, ob verheiratet oder nicht, so daß man auch *κόρη μάννα* (= junge Mutter) hört. Z. B. *Ἀθηνᾶ* VI (1894) *σ.* 468.

Zu Vers 8 u. 9: In den vielen Fassungen dieses Liedes schwankt die Zahl der Jahre.

Zu Vers 11: Viele Varianten.

Zu Vers 14: *κερί* bedeutet Wachs, Wachslicht, Kerze. Die Griechen

1) Sanders, S. 62. 2) A. a. O., S. 50. 3) Vgl. Lorelei.
4) Goldener Spinnrocken, Odyssee IV, 131. 5) = Weißgold.
6) Türkisches Wort, wörtlich = zu Hilfe! um Gotteswillen! ach Gott! Gnade! Verzeihung!

opfern in ihren Kirchen vielfach Kerzen. **Marcellus**, dessen Text statt des verbi δανείζω zweimal μοιράζω bietet, übersetzt fälschlich: *j'ai partagé mon pain et mon feu avec lui.*

Zu Vers 21: ἐληά wörtlich: Muttermal, das wie eine Olive bräunlich und oval aussieht.
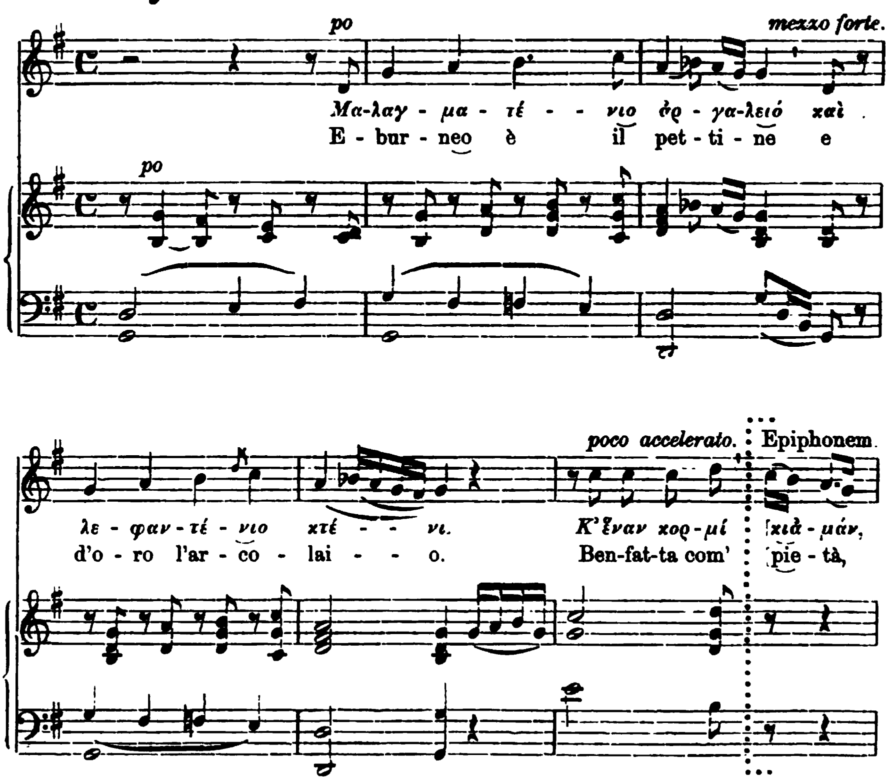
Zu Vers 22: σταφύλι ῥοζακί Traube von hellrötlicher Farbe, die beim Pressen hellen Wein giebt.

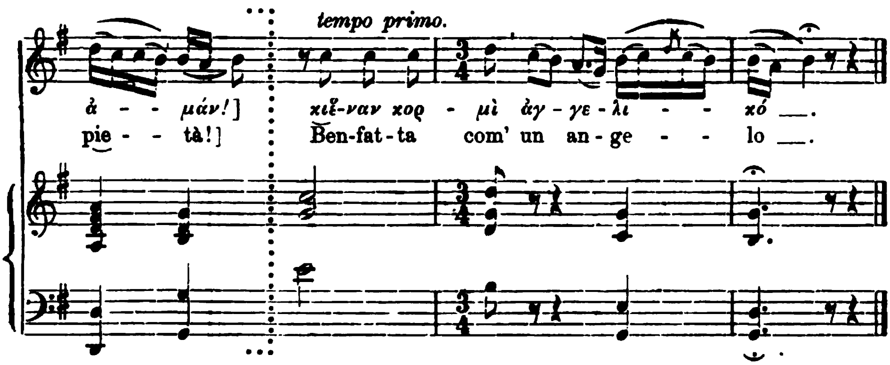
Melodie und Begleitung: Herr Pachtíkos hat die Melodie in *a-moll* übersendet. In dieser Fassung schien das Lied für manche Stimmlagen zu hoch und zu anstrengend. Wir haben es daher (5a) für eine Singstimme in *c-moll* gesetzt und in 5b die Weise als vierstimmigen Männerchor in *a-moll* gegeben, um von der Behandlung der Chöre im Orient ein Beispiel zu liefern.

a) Ἡ ἀναγνώρισις — Das Erkennen.

Tanzlied. — Melodie aufgezeichnet in Synassós in Kappadokien von H. G. Pachtíkos in Konstantinopel.

Andante (♩ = 88). Bekanntes Volkslied.
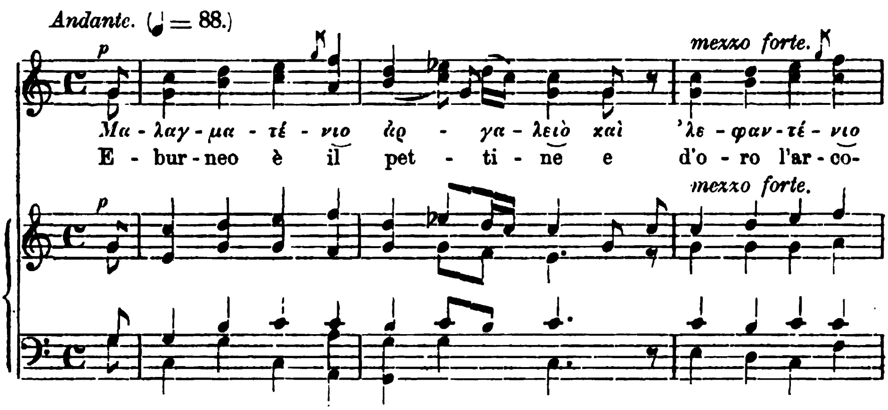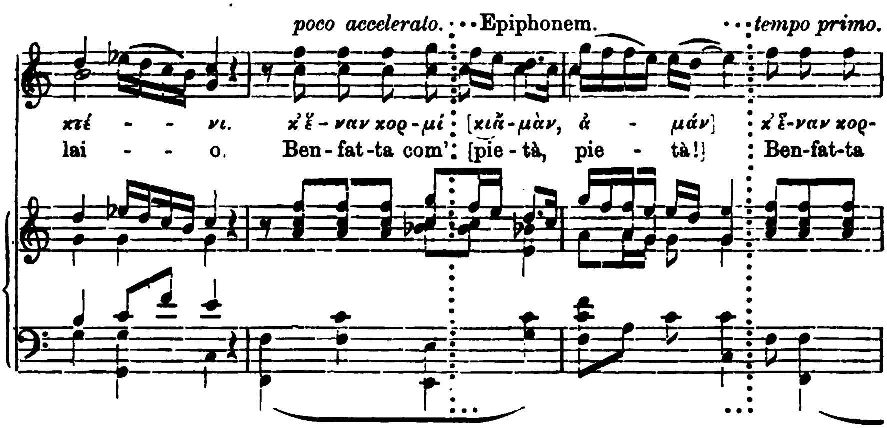




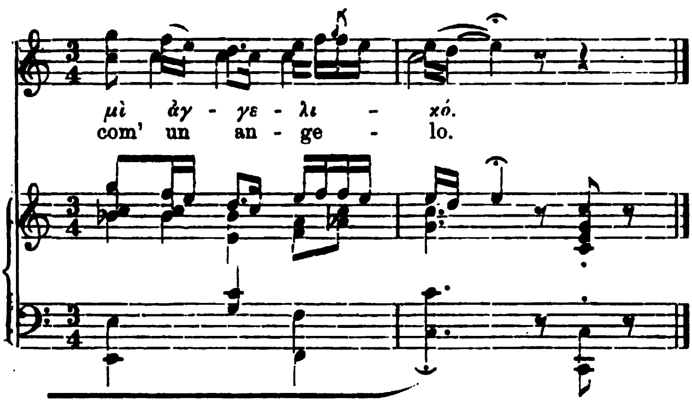
b) Das Erkennen.

Bekanntes Volkslied.

Tanzlied aufgezeichnet in Synassós in Kappadokien von H. G. Pachtíkos.)







Nr. 6.

Dieses weitverbreitete und aus mehreren Veröffentlichungen [1]) dem Text nach bekannte Lied behandelt die Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Mai 1453. H. Pachtíkos hörte es in Synassós in Kappadokien singen, wo es meist im Monat Mai [2]) auf dem freien Platz des Marktfleckens vorgetragen wird.

Inhalt: In den Fassungen, in denen das Lied von Kind, Marcellus und anderen gegeben wird, ist der Hergang folgendermaßen erzählt:

Ein Vogel bringt ein Stück Papier, auf dem die Nachricht von dem Fall Konstantinopels geschrieben ist. Tausend Patriarchen und 10000 Bischöfe vermögen das Geschriebene nicht zu entziffern. Erst Janníkas, der Sohn einer Witwe, kann den Bericht seinen Landsleuten vorlesen.

Unsere Fassung beginnt mit diesem Bericht über die Einnahme selbst. Die Ansicht des Grafen de Marcellus, als handle das Lied, wie er es vorfand, von der Eroberung von Trapezûs im Jahre 1460, wird schon durch die Verse 1: *ἔκτιζεν ὁ ζάπης Κωνσταντῖνος* und 16: *Ῥωμανία ʼπάρθεν* widerlegt. Außerdem wäre es doch mehr als naiv, in Trapezûs den Fall dieser Stadt durch einen Vogel melden zu lassen. Trapezuntier versicherten mir, daß alle ihre Landsleute das Lied nur auf den Fall von Konstantinopel (1453) beziehen.

Zu Vers 3: Statt *Ἀσία* bietet Fauriel: *Σαλονίκην* (= Saloník) ein weiterer Grund, daß unter *πόλις* Konstantinopel zu verstehen ist, Marcellus: *Ῥωμανίαν* (= Rumelien, oder etwa auch: das Rhomäerreich).

Zu Vers 4: Daß die große von Iustinianos I. erbaute Kirche Aja Sophía (vom Volk Ajá Sophiá genannt) in Konstantinopel ein Kloster genannt wird, ist ebenso naiv wie die Erwähnung der tausend Patriarchen und 10000 Bischöfe, die die vom Vogel überbrachte Nachricht nicht lesen können (siehe oben).

Zu Vers 5: *σήμαντρον*, plur. *σήμαντρα* sind frei aufgehängte Bretter aus trockenem Holz, die mit einem Hammer angeschlagen, statt der Glocken dienen. Im großen Kloster des Apostels Ioánnis auf Patmos hängen auf den Terrassen immer noch diese Weckbretter, mit denen die Mönche zum Ab-

1) Zum Beispiel Fauriel II, Seite 337 ff., Kind, Seite 24 ff. aus Trapezûs, Marcellus I, Seite 94 ff. 2) Siehe oben.

singen der Horen gerufen werden, obwohl auch Glocken vorhanden sind. Die Zahl der *σήμαντρα* der Aja Sophía schwankt in den vorliegenden Fassungen zwischen 12 und 400. In der einen und anderen werden neben den *σήμαντρα* auch Glocken erwähnt. Auch die Zahl der Mönche wird verschieden angegeben.

Zu Vers 7: Statt des Verses mit der Wendung, daß auch die Geliebte in Konstantinopel verloren gegangen ist, bietet unsere Fassung einen anderen volkstümlichen Vers.

Metrum: Der Text ist in iambischen Tetrametern (Fünfzehnsilbern), dem echt volkstümlichen (*πολιτικὸς στίχος*) Versmaß abgefaßt.

Melodie: Herr G. Pachtíkos hat uns die Singstimme in *e-moll* zur Verfügung gestellt. Die Lage erscheint freilich nur für den Vortrag durch tiefen Alt oder tiefen Baryton geeignet, um so mehr als die ganze Weise sich nur in dem geringen Ambitus einer Quint bewegt. Trotzdem glaubten wir, von einer Übertragung in eine andere höher gelegene Tonart bei dieser ganz altertümlichen, bald nach der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken 1453 entstandenen Liedweise absehen zu müssen.
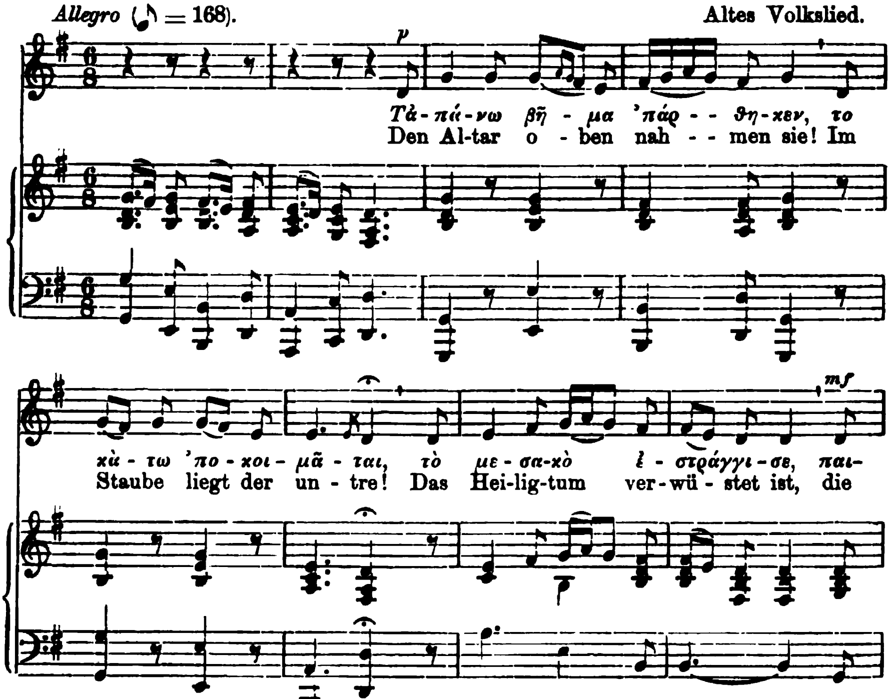
Die Schluß-Kadenzen der Kola zeigen echt orientalische Singweise.
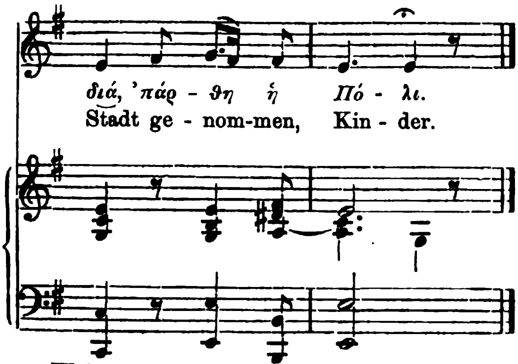
Einleitung und Begleitung haben wir möglichst einfach gehalten und versucht, den Stil orientalischer Musik nachzuahmen.

Der Fall von Konstantinopel (1453).

Melodie aufgezeichnet von G. Pachtíkos in Synassós in Kappadokien.

Allegro (♪ = 168). Altes Volkslied.





Weitere Verse:

'Πῆραν τὴν πόλιν 'πῆράν την
'πῆραν καὶ τὴν Ἀσία
'πῆραν καὶ τὴν Ἀγιὰ Σοφιά,
το μέγα μοναστῆρι,
μὲ τετρακόσια σήμαντρα
κ' ἑξῆντα καλογέρους.
Κλαμμὸς, θραμμὸς 'ποῦ 'γένηκε
ἐκείνην τὴν ἡμέρα.
'χάσε ἡ μάνα τὸ παιδί
καὶ τὸ παιδὶ τὴν μάνα.

Sie nahmen uns, sie nahmen uns
Die Stadt und auch Kleinasien!
Ajá Sophiá erstürmten sie,
Das allgewaltge Münster!
Vierhundert Wecker[1]) hatte es,
Der Mönche gegen sechzig.
Wehklag erscholl, Tumult entstand
An jenem Unglückstage.
Ihr Kind verlor die Mutter da,
Das Kind verlor die Mutter.

Nr. 7.

Am Abend des 24. Dezembers ziehen jugendliche Sänger durch die Straßen der Städtchen und Dörfer und singen das bekannte Lied mit den Eingangsworten »Καλησπέρα, ἄρχοντες« (= Guten Abend, ihr Herren!), das auch am Sylvesterabend (Fest des hl. Wassílios) und am Neujahrstag gesungen wird. Zu den mannigfaltigen Gebräuchen in den Rauhnächten vergleiche Σταματιάδης 'Επ., Σαμιακά V, 329.

Auch andere Volkslieder werden auf den Straßen und in den Häusern gesungen.

Der Text dieser Weise macht keinen Anspruch auf dichterischen Wert oder auf geistreichen Inhalt. Es ist eben ein Lied, wie sie von Kindern und halbwüchsigen Leuten gesungen werden, die herumziehen und nach Art der Kurrendensänger des Mittelalters von den Einwohnern Bewirtung mit einem Glas Wein oder Rakí oder Geschenke an Backwerk, das in mannigfacher Form und mit verschiedenen Namen überall, wo Griechen wohnen, am Weihnachtsfest gebacken wird, erhalten.

Die Melodie hat H. Georg Pachtíkos in Malakopí, einem Örtchen in Kappadokien, aufgezeichnet. In der Fassung, die er mir zugesendet hat, ist das einfache und sehr hübsche Weihnachts-Liedchen in *c-moll* gesetzt, für so manche Stimmlage bei dem geringen Ambitus einer Quint zu hoch (weil es eben ein Kinderlied ist). Wir haben es, damit der schwermütige Charakter gut gewahrt wird, in eine *B*-Molltonart, in *g-moll*, übertragen.
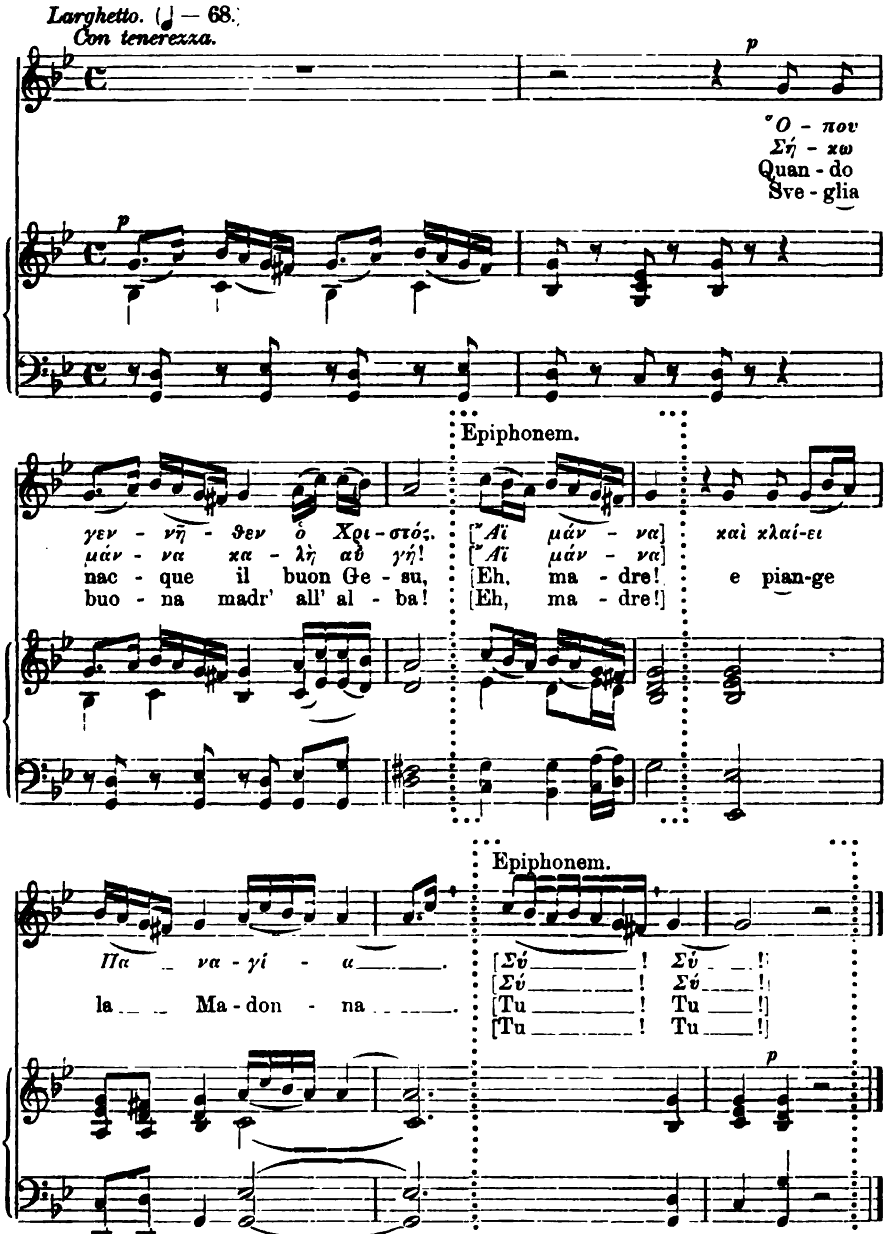
Vor die Begleitung haben wir ein paar einleitende Takte gesetzt und diese selbst hat Herr Dr. Leitner im Stil orientalischer Musik gehalten.

1) Weckbretter. Siehe Einleitung zum Lied.

Weihnachtslied.

Melodie von Malakopí in Kappadokien (Kleinasien).

Aufgezeichnet von G. Pachtíkos. Begleitung von Dr. F. Leitner.



Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken

von

Ilmari Krohn.

(Helsingfors.)

Im Nord-Osten Rußlands wohnen mehrere halbcivilisierte Stämme, die zu der finnisch-ugrischen Völkergruppe gehören. Unter einigen derselben sind in letzterer Zeit Melodien aufgezeichnet worden. Im Jahre 1891 wurde Dr. Yrjö Wichmann von der Finnisch-Ugrischen Gesellschaft in Helsingfors zu den Wotjaken im Gouvernement Wjatka abgesandt, um hauptsächlich die Sprache zu studieren. Bei dieser Gelegenheit hat jener Gelehrte auch 15 Melodien aufgezeichnet, die dann in den Publikationen der Gesellschaft 1893 veröffentlicht worden sind [1]). Im Anfange dieses Jahres ist nun der Gesellschaft eine Sammlung von 30 Melodien der Berg-Tscheremissen zugegangen, welche in besonders genauer Weise von Herrn Nikolai Suworoff, Gesanglehrer des geistlichen Seminars für die eingeborenen Volksstämme in Kasan, aufgezeichnet worden sind. Schüler des Seminars haben sie ihm vorgesungen. Da Suworoff versprochen hat, seine Sammelthätigkeit fortzusetzen, so wird die Finnisch-Ugrische Gesellschaft bald in den Stand gesetzt sein, eine größere Sammlung von Melodien, sowohl der Tscheremissen als auch der anderen dortigen Volksstämme durch den Druck zu veröffentlichen.

Aber schon jetzt wird es von Interesse sein, eine Analyse des bereits gesammelten Materials vorzunehmen, da dieses bedeutend genug ist, um als repräsentativ gelten zu können. Es wird sich empfehlen, zuerst die Melodien der Tscheremissen, darauf die der Wotjaken zu untersuchen.

I.

Die meisten der vorliegenden [2]) 30 Melodien der Tscheremissen bewegen sich im Rahmen der reinsten Pentatonik. Die einen gehören der pentatonischen Dur-Skala an, deren Schema folgendes ist:

Tonika, große Sekunde, große Terz, Dominante, große Sexte.

Die anderen gehören der parallelen Moll-Skala an, deren Schema folgende Gestalt zeigt:

Tonika, kleine Terz, reine Quarte, Dominante, kleine Septime.

1) Siehe Zeitschrift der IMG. II, S. 325.

2) Die Veröffentlichung dieser Melodien kann leider erst erfolgen, wenn die Verhandlungen über den Ankauf der erhofften größeren Sammlung zum Abschluß gelangt sein werden.

Die ausgelassenen Töne sind: 1) die Quarte der Dur-Skala, die zugleich die Sexte der parallelen Moll-Skala ist, und 2) die Septime der Dur-Skala, die zugleich der parallelen Moll-Skala als Sekunde dient. In Noten ausgedrückt zeigen die beiden Skalen folgende Gestalt:

Dur-Skala.

d f g a c d f

Moll-Skala.

Diese Tonleitern sind genau die nämlichen, die der alten chinesischen Musik, sowie den Melodien der keltischen Völker zu Grunde liegen. Daß diese auch bei den Tscheremissen vorherrschen, bietet einen beachtenswerten Anhalt für die Erforschung der Verbreitung des uralten chinesischen Tonsystems bis zum äußersten Westen Europas. Denn das genannte Volk wohnt ungefähr in der Mitte der beiden Endpunkte, bei denen bis jetzt die pentatonische Musik mit Sicherheit festgestellt worden ist[1]).

Von den 30 Melodien gehören nur 7 der genannten Dur-Skala an (Nr. 2, 13, 16, 19, 24, 26, 27). Nr. 27 hat die Schluß-Kadenz auf der Dominante, die übrigen auf der Tonika. Da findet sich also schon in der Pentatonik ein Ansatz zur Gegenüberstellung der auf Dominante und Tonika schließenden Melodien, die in der Musik des griechischen Altertums eine so ausschlaggebende Rolle gespielt hat (Lydisch-Hypolydisch, Dorisch-Hypodorisch).

Die Melodie Nr. 27 ist authentisch und bewegt sich im Ambitus einer None, von der Dominante der unteren Oktave bis zur Sexte der oberen. Von den übrigen 6 Melodien sind 5 plagal und nur eine, Nr. 16, authentisch. Die letztere bewegt sich streng innerhalb der Oktave. Die plagalen Melodien haben einen bedeutend weiteren Ambitus, nämlich von der Terz der unteren bis zur Sexte der oberen Oktave; es fehlt also nur noch ein Terzenschritt nach beiden Richtungen hin zur Erreichung der vollen Oktaven. Nur die Melodie Nr. 19 ist bescheidener und erhebt sich nicht über die Terz nach oben.

Der reinen pentatonischen Moll-Skala gehören 20 Melodien an, von denen 5 authentisch und 15 plagal sind. Hiermit wird ein neuer Beweis erbracht für die Priorität der plagalen Tonleitern, wie es ja auch in der Natur der Sache liegt, daß die Melodik sich zuerst um einen bestimmten Mittelton herum bewegt, ehe sie zu der großartigeren, aber auch schwierigeren Bildung authentischer Tongänge zwischen zwei Haupttönen, dem Grundton und dessen Oktave, sich entwickeln kann.

1) Neuerdings ist auch von Tobias Norlind über pentatonische Bildungen in den ältesten schwedischen Volksmelodien berichtet worden in *Svensk musikhistoria*, Seite 29.

Der Ambitus der authentischen Moll-Melodien ist weiter als derjenige der Dur-Melodien. In zwei von ihnen (Nr. 1 und 28) wird sowohl der nächste Ton unterhalb des Grundtones, als auch oberhalb der Oktave benutzt, in Nr. 1 sogar noch der zweite obere Ton (Quarte). Die Melodien Nr. 8, 11 und 30 bewegen sich bis zur Dominante unterhalb des Grundtones, gehen aber nicht über die Oktave hinaus. — Es ließe sich aus den erwähnten Thatsachen auf eine größere Gewöhnung an die Moll-Tonart, als an die Dur-Tonart schließen. — Die plagalen Moll-Melodien haben meistens den Ambitus einer None, nämlich bis zur Quarte nach unten und zur Dominante nach oben. Einige reichen auch nach unten nur zur Dominante. Zwei Melodien (Nr. 18 und 29) erheben sich bis zur Septime und erstrecken sich nach unten bis zur Dominante, beziehungsweise zur Quarte.

Ein besonderes Interesse beanspruchen die Melodien Nr. 9, 23 und 25 für sich, indem bei ihnen in schüchterner Weise die Diatonik hereinlugt, und uns dadurch ein Einblick in den Übergang der Pentatonik zur Diatonik gewährt wird.

Nr. 23 ist eine authentische Moll-Melodie, die einen Ton oberhalb der Oktave zu Hilfe nimmt, dabei aber nicht zur Terz, sondern zur Sekunde greift. Sie enthält zwar auch dadurch keinen Halbtonschritt, da sie eben zur Terz nicht emporsteigt. Trotzdem ist aber die Strenge der Pentatonik durchbrochen, indem in der unteren Oktave die Terz, in der oberen die Sekunde gebraucht wird. Das Schema des melodischen Ambitus ist folgendes: Tonika, kleine Terz, reine Quarte, Dominante, kleine Septime, Oktave, große Sekunde.

In etwas ähnlicher Weise bewegt sich die plagale Moll-Melodie Nr. 25, die in der unteren Oktave die Dominante, in der oberen aber die kleine Sexte benutzt: Reine Quarte, Dominante, kleine Septime, Tonika, kleine Terz, reine Quarte, kleine Sexte.

Auch hier wird die Dominante der oberen Oktave und somit der Halbtonschritt umgangen. Noch bewußter vollzieht sich aber derselbe Vorgang in der Melodie Nr. 9, wo sogar die obere Dominante angewendet wird, nur nicht in unmittelbarer Nachbarschaft der Sexte. Von da bis zur direkten Anwendung des Halbtonschrittes ist wirklich nur noch ein Schritt.

Auffallend ist bei allen besprochenen Melodien die reichliche, ja bevorzugte Anwendung weiter Intervall-Schritte, in vollem Gegensatz zur Melodik der Antike und der Kirchenmusik, die meist diatonisch die Töne verbindet und Sprünge nur vorsichtig anwendet. In den chinesischen Melodien erkennen wir dieselbe Eigenschaft wieder; der in der ersten Kirchen-Tonart der lateinischen Kirche beliebte Terzensprung ist auf keltische

Einwirkung zurückgeführt worden[1]). In den Tscheremissen-Melodien kommt der Terzenschritt häufiger vor, als der Sekundenschritt, und sogar die Zahl der Quartenschritte bleibt nicht weit hinter derjenigen der Sekundenschritte stehen. — Dieser Gegensatz in der Melodik ist als wichtig in Betracht zu ziehen bei der Unterscheidung des verschiedenartigen Ursprunges der Volksmelodien der europäischen Völker.

Die Struktur der Tscheremissen-Melodien ist meistens die allgemein übliche mit vier Strophen. Nur Nr. 8 hat drei Strophen, die sämtlich auf der Tonika schließen, und Nr. 27 sogar bloß zwei Strophen, auf Tonika und Dominante schließend. Diese zwei Melodien scheinen somit für ein älteres Stadium der Entwicklung typisch zu sein. Bei der Mehrzahl der übrigen Melodien finden sich typische abgerundete Kadenz-Formeln. Die häufigste (bei 10 Melodien) bedient sich der Tonika am Anfange und am Schlusse; die zweite Strophe endigt auf der Dominante, die dritte auf der Unterdominante. Eine einfachere Formel findet sich bei 5 Melodien: hier schließt das erste Strophen-Paar auf der Dominante, das zweite auf der Tonika. Eigenartigere Formeln finden sich bei einigen Moll-Melodien. Bei 4 derselben (Nr. 3, 4, 5, 22) schließt die erste Strophe auf der Dominante der parallelen Durtonart und die dritte Strophe auf der Tonika derselben; die zweite Strophe schließt auf der eigenen Dominante und die vierte auf der eigenen Tonika. Bei 3 Melodien (Nr. 17, 21, 29) schließt die erste Strophe auf der Quinte der Dominante der Paralleltonart, die dritte Strophe auf der Dominante derselben, die zweite und vierte ebenso, wie bei den vorher erwähnten. Zwei Dur-Melodien (Nr. 2 und 26) haben am Anfange und am Schlusse die Kadenz auf der Tonika, bei den beiden Mittelstrophen auf der Dominante. Eine andere Dur-Melodie (Nr. 13) schließt zuerst zweimal auf der Dominante, dann einmal auf der Quinte der Dominante und zuletzt auf der Tonika. Alle viermal auf der Tonika endigt die Melodie Nr. 16; bei der Melodie Nr. 14 hat das erste Strophen-Paar den Schluß auf der Dominante der parallelen Durtonart, das zweite auf der Tonika. Endlich hat Nr. 19 alle ihre Kadenzen auf den drei Tönen des tonischen Dreiklangs: Tonika, Quinte, Terz, Tonika.

Beachtenswert ist die Mannigfaltigkeit im Charakter der besprochenen Melodien, trotz ihrer begrenzten Ausdrucksmittel. Darin unterscheiden sie sich von den uns mitgeteilten chinesischen Melodien, die planlos umherzuirren scheinen und im Charakter einander gleichen, indem sie alle dieselbe indifferente Physiognomie aufzeigen[2]). Der Vorzug der Tschere-

1) Oskar Fleischer, Neumenstudien II, S. 70—71.

2) Vgl. A. Dechevrens, *Etude sur le Système musical chinois*, Sammelbände der IMG. II, 4, S. 526—528, 537—547.

missen-Melodien wird hauptsächlich in ihrem klaren Periodenbau, sowie in der konsequenten Durchführung bestimmter Motive liegen, die innerhalb jeder Melodie sich in regelmäßiger Weise wiederholen, entweder auf denselben oder auf anderen Tonstufen.

II.

Die vorliegenden 15 **Wotjaken**-Melodien bieten ein interessantes Gegenstück zu denen der Tscheremissen. Einerseits zeigt sich eine primärere Stufe des pentatonischen Systems, andererseits ein gewaltigeres Vordrängen diatonischer Tonfolgen.

Von den 15 Melodien sind 10 Gesänge und 5 Tanz-Melodien. Rein pentatonisch sind von den ersteren 7, von den letzteren 2 Melodien. Der Ambitus derselben ist meistens sehr beschränkt; bei 3 Gesängen und einer Tanz-Melodie (Nr. 3, 4, 10, 15) kommen nur 3 Töne vor: Tonika, Sekunde, große Terz. Gleich groß ist die Zahl derjenigen Melodien, bei denen noch oben die Dominante hinzutritt (Nr. 1, 2, 6, 8). Bloß in einem Gesange (Nr. 12) entspricht der Anfang der Melodie der vollständigen pentatonen Skala: Dominante, große Sexte, Tonika, Sekunde, große Terz. Alle diese Melodien gehören der pentatonen Dur-Skala an.

Wir gehen nun zum diatonischen Element über. Bei 2 Tanz-Melodien (Nr. 5, 7) treffen wir zunächst die reine Quarte an, welche durch den Halbtonschritt mit der großen Terz verbunden ist. Der Ambitus der Melodien reicht von der Tonika hinauf bis zur Dominante, beziehungsweise zur großen Sexte. Die beiden Melodien unterscheiden sich in keiner Weise von den gewöhnlichen europäischen. Die eine hat den Schluß auf der Tonika, die andere auf der zweiten Stufe[1]. — Die Gesangs-Melodie Nr. 11 entspricht genau der ersteren jener Tanz-Melodien, nur daß ihr Ambitus bis zur Oktave reicht, also Tonika, große Sekunde, große Terz, reine Quarte, Dominante, große Sexte, Oktave umfaßt, und die erste Hälfte auf der Terz, als auf der Dominante der parallelen Molltonart schließt.

Der Leiteton (nebst der Quarte der zweite für die Pentatonik leiterfremde diatonische Ton) zeigt sich in der Gesangs-Melodie Nr. 9, wo er nur als Wechselton erscheint. Die Schluß-Kadenz dieser Melodie vollzieht sich auf der Dominante, ihr Ambitus ist, wie folgt: Dominante — Tonika — große Terz. Sowohl die reine Quarte, als auch der Leiteton sind in der Tanzmelodie Nr. 14 benutzt. Der Leiteton erscheint nunmehr als Bindeglied beim Übergang von der Sekunde zur

---

1) = Quinte der Dominante; die Tonart entspricht nach meiner Ansicht der alten phrygischen, in welcher sich bekannterweise viele türkische Melodien bewegen. Schema: *d e f g* (Dominante) *a h c* (Tonika) *d*.

Tonika. Die Quarte wird in analoger Weise zwischen der Sexte und der Dominante gebraucht, aber nicht mit dem Halbton-Schritt zur Terz. Diese Melodie hat dadurch mehr den Charakter der Pentatonik, die nur mit diatonischen Elementen versetzt ist.

Am eigenartigsten ist eine Gesangs-Melodie (Nr. 13), die sich zuerst in der Weise der Pentatonik bewegt — Tonika, große Sekunde, große Terz, Dominante, große Sexte —, in ihrer zweiten Hälfte aber in die alte dorische Tonart moduliert. Die große Terz erhält nämlich den Charakter der Dominante der parallelen Moll-Tonart; zugleich gesellt sich zu ihr, behufs Kadenz-Bildung, die ursprüngliche reine Quarte, nunmehr als kleine Sexte der parallelen Moll-Tonart. Dieser zweite Teil der Melodie bewegt sich nur innerhalb des dorischen Tetrachordes. Somit gebraucht diese Melodie das chinesische und das hellenische Tonsystem nebeneinander, und zwar beide in ihrer ureigensten Gestalt und ohne auf einander störend überzugreifen.

Die Struktur der Wotjaken-Melodien ist fast ausnahmslos eine überaus primitive. Die Mehrzahl derselben hat ununterbrochene Kadenzen auf der Tonika, mit Wiederholung desselben Motivs. Die Melodie Nr. 7 schließt in ähnlicher Weise auf der Quinte der Dominante, die Melodie Nr. 13 zuerst mehrmals auf der Tonika, dann auf der Dominante der parallelen Moll-Tonart.
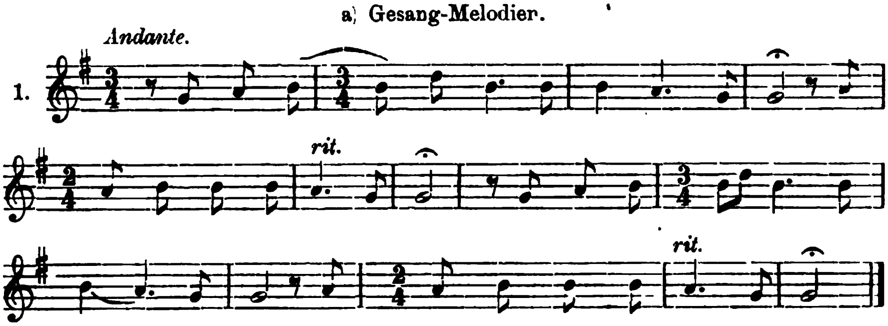
Eine zweiteilige Struktur findet sich bei 3 Melodien (Nr. 5, 8, 9); ihre Kadenz-Formeln sind folgende: 1) Dominante, Tonika; 2) Quinte der Dominante, Tonika; 3) Tonika, Dominante. Bei der Melodie Nr. 11 entsprechen sich die Kadenzen auf der Moll-Dominante und Dur-Dominante, worauf zum Abschluß die Kadenz auf der Dur-Tonika erscheint. Bei der Melodie Nr. 12 endlich haben wir eine ausgebildetere Struktur vor uns, aber auch da nicht die abgerundete vierstrophige. Diese Melodie zerfällt in 3 Abschnitte. Im ersten finden wir 3 Strophen mit Kadenzen auf der Quinte der Dominante, der Tonika und der Dominante. Im zweiten wendet sich die Melodie ausschließlich zur Dominante, und im dritten erscheinen wieder die zwei ersten Kadenzen des ersten Abschnitts. Man möchte sagen: die Sonaten-Form *in nuce*!
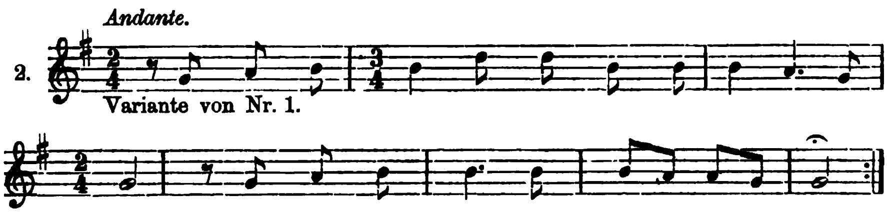
Sobald die zu erwartende größere Melodien-Sammlung herausgegeben sein wird, hoffen wir diese preliminäre Studie weiter verfolgen zu können.

Wotjakische Gesang- und Tanz-Melodien[1]).
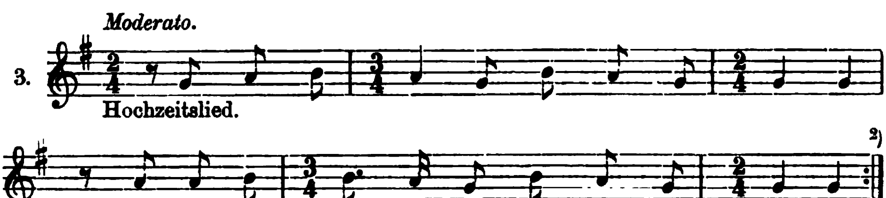
I. Melodien aus dem Dorfe džani (russisch: Boljschoi Karlygan) im Kreise Urschúm, Gouvernement Wjatka.

a) Gesang-Melodien.

1.


2.


Variante von Nr. 1.

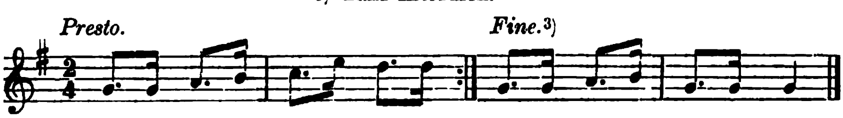
3.


Hochzeitslied.

4.

Scherzlied (*As*-dur.)

b) Tanz-Melodien.
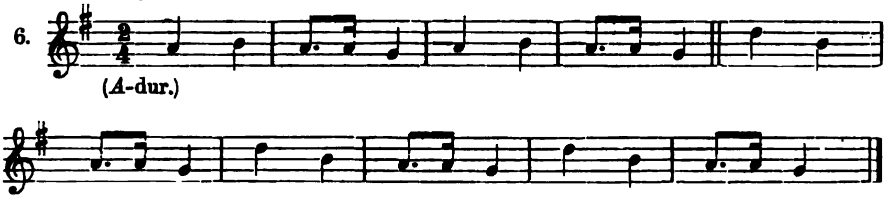
5.


1) Anhang zum Aufsatze »Wotjakische Sprachproben« von Yrjö Wichmann (*Journal de la Société Finno-Ougrienne XI*, Helsingfors 1893). — Die Takt-Einteilung teilweise berichtigt von Ilmari Krohn.

2) Diese Melodie könnte auch im $^7/_4$-Takt notiert werden, der erste Takt als Auftakt aufgefaßt. Anmerkung von Ilmari Krohn.

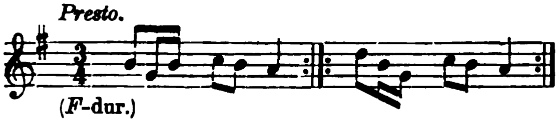
3) Die Bezeichnung *Fine* muß wahrscheinlich nicht für die bezeichnete Stelle gelten, sondern für den nachfolgenden Abgesang, welcher die mehrmalige Wiederholung des ersten Taktpaares abschließen dürfte. Anmerkung von Ilmari Krohn.

Presto.

6.


(*A*-dur.)

Presto.
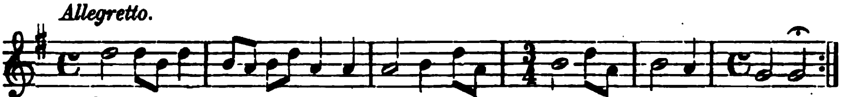
7.


(*F*-dur.)

II. Melodien aus dem Dorfe možga (russisch: Busurman Možga).

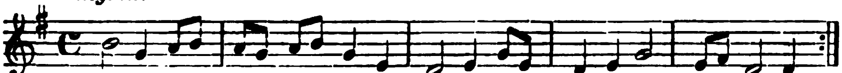
a) Gesang-Melodien.

Allegretto.

8.
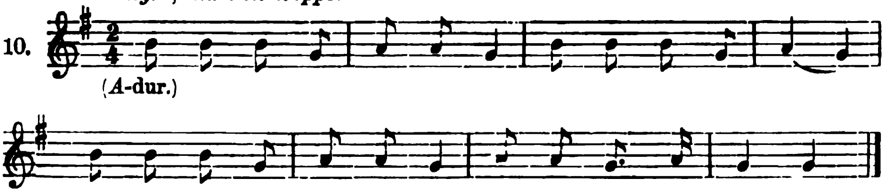

(*F*-dur.)

Allegretto.

9.
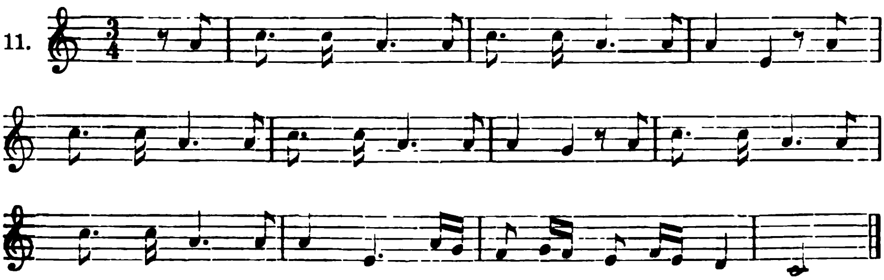

(*A*-dur.)

Allegro, ma non troppo.
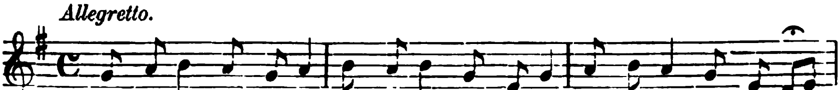
10.


(*A*-dur.)

Moderato.

11.
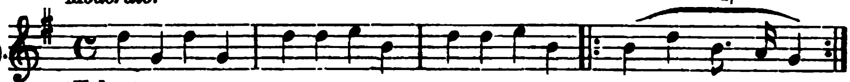

Allegretto.

12.
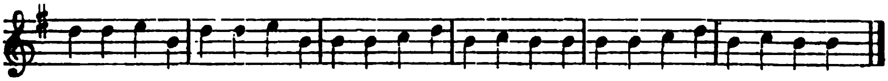

(*A*-dur.)



Moderato. 2)

13 1). 

(*F*-dur.)
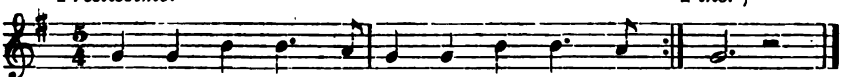


b) Tanzmelodien.

Allegro.

14. 

Prestissimo. *Fine.* 3)

15. 

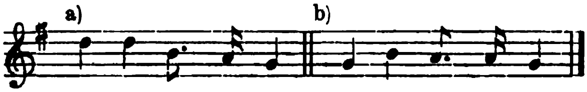
F-dur.

---

1) Wird beim Opfern gespielt, während der Priester und das Volk beten.

2) Der bezeichnete Takt wird viele Male wiederholt, doch oft mit folgenden Varianten:

a) b)



3) Siehe Anmerkung zu Nr. 5.

Zu Cassiodor

von

Hermann Abert.

(Berlin.)

Auf der Grenzscheide zwischen Altertum und Mittelalter steht eine Reihe von Persönlichkeiten, die hohes Interesse bieten nicht sowohl durch eigenes Genie, als dadurch, daß ihre Lebensgeschichte den gewaltigen Umschwung des äußeren und inneren Lebens in kleinem Rahmen wiedergespiegelt. Die versinkende Welt des alten Rom, die flüchtige Herrlichkeit des Ostgothenreiches, das mächtig aufstrebende Byzanz, endlich die immer mehr sich konsolidierende Autorität der christlichen Kirche — diese ganze geschichtliche Entwicklungsperiode umfaßt das Leben eines Mannes, dem speziell in der Musikgeschichte eine hochbedeutsame Stellung beschieden sein sollte, nämlich des Cassiodor.

Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus[1]) Senator, einem ursprünglich syrischen Geschlechte entstammend, war als Sohn eines Patricius unter Theoderich nicht lange vor 490 geboren und genoß in seiner Jugend die standesgemäße Erziehung eines vornehmen Römers damaliger Zeit. Unter Theoderich, der ihn seiner Redegabe halber als brauchbares Werkzeug seiner Politik nicht aus den Augen ließ, wurde er sehr bald (507?) Quästor, ein Amt, das in jener Zeit etwa dasselbe bedeutete, wie der moderne »Kabinets-Sekretär«, 514 Konsul und endlich noch *magister officiorum*, eine Art von königlichem Hausminister. In den Wirren, die nach Theoderich's Tode ausbrachen, wußte Cassiodor mit bewundernswerter Schmiegsamkeit seine Stellung zu behaupten. Er diente dem Gothenreich unter Athalarich, der ihn sogar zum *praefectus praetorio* machte (533), Amalaswintha, Theodahad und Witiges, um dann schließlich noch, als das Glück der Gothen zu schwinden begann, ins Lager der siegreichen Byzantiner überzugehen. Er hat sich zeitweise in Konstantinopel aufgehalten.

Nach diesen reich bewegten politischen Schicksalen vollzog er gegen Ende seines Lebens noch eine weitere, für den Geist jener Zeit überaus bezeichnende Schwenkung nach der geistlichen Seite hin. Er hatte sich ursprünglich mit dem Plane getragen, in Rom eine theologische Hochschule nach orientalischem Muster zu begründen[2]), allein der Kriegsnot

1) Daß die Namensform *Cassiodorus* und nicht *Cassiodorius* lautet, weist Mommsen nach (*Monum. German. histor. auctor. antiqu.* XII, Seite 7).

2) *Institut. divin. litt. praef.*

halber war dieser Plan nicht zur Ausführung gekommen. Nach dem Siege der Byzantiner kam er wieder auf den Gedanken zurück und führte ihn, allerdings in etwas veränderter Gestalt, mit eigenen Mitteln durch. Seine Familie besaß in dem süditalischen Squillacium (Squillace) einen ausgedehnten Grundbesitz, den er nunmehr unter dem Namen Vivarium oder Castellum [1]) zu einem grundherrlichen Klosterbesitz umgestaltete. Die geistliche Brüderschaft, die er um sich versammelte, wurde alsbald der Mittelpunkt ausgedehnter litterarischer und wissenschaftlicher Bestrebungen, sie leistete außerdem vieles im Abschreiben alter Autoren, sowie in Übersetzungen aus dem Griechischen, und verfügte bald über eine der reichhaltigsten Kloster-Bibliotheken der Zeit. Cassiodor selbst leitete seine Mönche sowohl durch seine persönliche Aufsicht, als auch durch technische Handbücher, die er verfaßte, zu ihrer Beschäftigung an; so schrieb er noch mit 93 Jahren für sie die Anweisung *De orthographia*. Damit verlieren wir ihn aus dem Gesicht; der letztangeführten Angabe nach haben wir seinen Tod nach dem Jahre 580 anzusetzen. Die Gründung Cassiodor's ist als das Urbild des mittelalterlichen Klosters anzusehen, die nächsten, die sich diesem Beispiele anschlossen, waren die Benediktiner.

Cassiodor's Lebensschicksale offenbaren eine bewundernswerte Schmiegsamkeit des Geistes und Charakters. Äußerlich gleichen sie stark denjenigen seines byzantinischen Kollegen Michael Psellus, der mit demselben Erfolge ähnliche diplomatische Leistungen vollbrachte [2]). Aber während dieser seine Stellung durch überlegene Berechnung und vollendete Skrupellosigkeit zu behaupten weiß, verdankt Cassiodor die seinige lediglich seiner politischen Einflußlosigkeit und seiner stets bereiten Fügsamkeit den jeweiligen Machthabern gegenüber. Die Gothenfürsten benutzten den angesehenen gelehrten Römer als Dekoration, seine Schönrednerei und seine gewandte Feder war ihnen zur Erhöhung des Glanzes ihres Hofes höchst willkommen. So ist die Gothen-Geschichte Cassiodor's vollständig in höfischem Sinne geschrieben und auch die Aufzeichnungen der *Variae* schließen sich durchweg der offiziellen Politik des Hofes an. Aber auch die unpolitischen, aus der Zeit der geistlichen Zurückgezogenheit stammenden Schriften verraten keinen selbstschöpferischen, sondern nur einen vielbelesenen Geist [3]), der sein Wissen vornehmlich dem praktischen Leben und der Popularisierung der Wissenschaft widmet. Nachdem er in der ersten Zeit seine Schriftstellerei durchaus in den Dienst des gothischen Königshauses gestellt hatte, bildete nach seinem Rücktritt vom öffent-

1) *Variarum* XII, 15; *Institut. divin. litt.* 28. 29.
2) Siehe Sammelbände der IMG. II, Heft 3, Seite 333.
3) Cassiodor gesteht dies selbst ein (*De anima*, *cap.* 12).

lichen Leben das Christentum den Mittelpunkt seiner geistigen Interessen. Vom christlichen Standpunkt aus will er auch seine gesamte wissenschaftliche Thätigkeit beurteilt wissen[1]). Denn die weltliche Wissenschaft besitzt für ihn nur insofern Wert, als sie der christlichen Theologie dienlich ist, und so gern er seine Gelehrsamkeit zur Schau stellt, so weit ist er davon entfernt, dieses weltliche Wissen als Selbstzweck zu betrachten. Im Grunde vertritt er somit dieselbe Richtung, die vor ihm, allerdings mit ungleich größerer Genialität, Augustinus eingeschlagen hatte, die Tendenz, mittels der wissenschaftlichen Errungenschaften des Altertums eine Art von christlicher Philosophie zu begründen mit dem Endzweck, die vom Christentum behaupteten Thatsachen zu allgemein kosmischen Wahrheiten zu erheben und so auch die gebildeten Kreise, mit denen die Kirche seit Konstantin offiziell rechnen mußte, geistig an das Interesse des Christentums zu fesseln.

Von diesem Standpunkt aus wollen nun auch seine musiktheoretischen Ausführungen verstanden sein. Cassiodor kommt bei den verschiedensten Gelegenheiten auf die Musik zu sprechen. In vorderster Linie kommt in Betracht das 5. Kapitel seiner Encyklopädie der freien Künste *(Institutiones divinarum et humanarum litterarum)*[2]). Ferner enthält der bekannte Brief Theoderich's an Boethius vieles namentlich für die musikalische Ästhetik Wichtige[3]). Drittens endlich bietet die allerdings ganz im Sinne Augustin's abgefaßte *Expositio in psalmos* da und dort Anhaltspunkte musiktheoretischer Art, so vor allem in dem Kommentar zum 4. und zum 80. Psalm[4]).

Cassiodor's musiktheoretische Thätigkeit fällt in eine Zeitperiode, die der Musikforschung, wie wenige andere, Schwierigkeiten bereitet. Handelt es sich doch um nichts Geringeres, als um die Klarlegung des Verhältnisses der mittelalterlichen Musik zur antiken, um die Frage, ob und in wie weit wir in den frühchristlichen Kirchen-Gesängen Spuren der altgriechischen Musik zu erkennen haben. Ein großer Teil der Forscher ist geneigt, hier eine ununterbrochene Kontinuität anzunehmen[5]) und stellt sich den Übergang von der alten hellenischen zur christlichen Musik als einen ganz allmählichen, unmerklichen vor. Ein Blick auf die aus jener Zeit überlieferten Quellen zeigt uns, daß diese Annahme zum mindesten

---

1) So schrieb er bei ketzerischen Stellen Warnungszeichen für den Leser an den Rand (siehe Otto Jahn, *Philologus* Band 26, 7). Auch gehört hierher die oft wiederkehrende Anführung der *doctores saeculares* im Sinne einer Vorstufe zur geistlichen Wissenschaft.

2) Abgedruckt bei Gerbert, *Scriptores* I, 15 ff.

3) *Variarum* II, 40. 4) Bei Migne, *Patrol. lat.* Band 70.

5) So besonders Gevaert in seiner *Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine* (Gand 1895).

für die Verhältnisse des Abendlandes auf ziemlich schwachen Füßen steht. Da uns Denkmäler praktischer Musik aus jenen frühchristlichen Jahrhunderten fehlen, sind wir auf sekundäre Quellen angewiesen. Wer sich aber auf die Schriften der Theoretiker, eines Cassiodor, Boethius, Martianus Capella, Macrobius und Censorinus stützen will, um die Einwirkung der antiken Musik auf die frühchristliche darzuthun, der übersieht, daß diese Männer samt und sonders antike Quellen ausschreiben und daß ihre Angaben sich somit durchweg auf die antike und nicht auf die zeitgenössische christliche Tonkunst beziehen. Und auch jene hatten sie nicht mehr in ungetrübter Reinheit vor Augen. Der rapide Verfall der antiken Musik brachte es mit sich, daß sie sich mehr an die Werke der Theoretiker als an die alten Tondenkmäler selbst hielten und damit Mißverständnissen der verschiedensten Art ausgesetzt waren[1]. So wichtig daher jene Theoretiker für die Geschichte der musikalischen Theorie sind, so wenig sind sie geeignet, uns über die Entwicklung der christlichen Tonkunst im frühen Mittelalter Aufschluß zu geben.

Auf der anderen Seite stehen die Angaben der frühesten mittelalterlichen Kirchenväter. Als Männer des praktischen Lebens schreiben sie durchaus aus dem Geiste ihrer Zeit heraus und haben stets deren Bedürfnisse vor Augen. Der Nachdruck, den sie gerade auf die Musikübung legen, der Eifer, mit dem sie die weltliche Musik als ein Werk des Satans bekämpfen und den Ernst und die Reinheit der christlichen Tonkunst hervorheben, ist ein genügender Beweis dafür, daß die Musik in jenen denkwürdigen Zeiten des geistigen Umschwunges nicht die unbedeutendste Rolle spielte. Ja, man kann direkt behaupten, daß sich in jenem Kampf um die »wahre« Tonkunst die leitenden Grundsätze jener führenden Geister — man denke an das Genie eines Augustin — mit ganz besonderer Treue offenbaren und daß die Musikgeschichte berufen ist, hier eine Lücke der allgemeinen Geistes- und Kulturgeschichte auszufüllen.

Eine nähere Betrachtung der Schriften, die wir somit als Hauptquelle für die zeitgenössische christliche Musik anzusehen haben, lehrt uns aber sofort, daß sie von deren Zusammenhang mit der altgriechischen Musik nichts wissen, daß sie sich im Gegenteil in einen scharfen Gegensatz zu ihr stellen. Ihr Kunstideal lag von dem althellenischen meilenweit ab; ihr asketischer Sinn, der die Musik trotz aller Anerkennung ihrer ethischen Macht doch nur als Dienerin der Kirche und nicht als selbständige Kunst betrachtete, konnte an dem weitverzweigten System

1) Über den Verfall und das rasche Verschwinden der alt-griechischen Musik vergleiche die in den Sammelbänden der IMG. II, 339 angeführte Stelle des Olympiodor.

der antiken Tonkunst und ihren mannigfaltigen Formen keinen Gefallen finden. Die antiken Oktaven-Gattungen, Transpositions-Skalen, Klang-Geschlechter u. s. w. berücksichtigen sie so wenig, wie die Formen, deren sich die griechisch-römische Musik zur damaligen Zeit bediente. Die einzige Form, der sie ihre Aufmerksamkeit, und zwar mit aller erdenklichen Gründlichkeit widmen, ist der Psalmen-Gesang, dem sich im Laufe der Zeit die Hymnodie anschließt. Die Ausführungen der Kirchenväter reden eine deutliche Sprache; sie geben uns den unumstößlichen Beweis, daß in jenen ersten Jahrhunderten des Christentums das musikalische Interesse der maßgebenden Kreise nicht an die antike Tradition anknüpfte, sondern in der Psalmodie eine von dieser durchaus abweichende Bahn einschlug. Richtig, und dem Gang jeder historischen Entwicklung entsprechend ist freilich, daß späterhin doch noch griechische Elemente auch in die christliche Tonkunst eindrangen; für jene früheste Zeit jedoch haben wir unbedingt die Psalmodie als Mittelglied zwischen heidnischer und christlicher Musik anzuerkennen.

Von dem im Vorstehenden gekennzeichneten Standpunkte aus haben wir nun auch die musikalische Schriftstellerei Cassiodor's zu betrachten. Wo ihm die Schriften eines Kirchenlehrers vorlagen, wie z. B. diejenigen Augustin's in seinem Psalmen-Kommentar, bewegt er sich durchaus innerhalb des Ideenkreises der offiziellen Kirche, wo er dagegen antike Quellen benutzt, giebt er die Anschauungen der antiken Musiktheorie wieder.

Am kürzesten können wir uns bei der ersteren Kategorie von Stellen fassen. Cassiodor giebt hier denjenigen Kirchenvätern gegenüber, welche für die Kenntnis der musikalischen Anschauungen jener frühchristlichen Jahrhunderte grundlegende Bedeutung besitzen, nichts Neues, Selbständiges. Die musikalischen Ausführungen der Kirchenväter erfordern eine eingehendere Behandlung als es in diesem Rahmen möglich ist; es genügt daher, festzustellen, welchen Seiten ihrer Lehre Cassiodor seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat. Vor allem springt hier ins Auge eine besondere Hinneigung zur Mystik und Symbolik. Jene Art der Musik-Betrachtung, für die alle musikalischen Elemente nur Bedeutung gewinnen nicht durch das, was sie sind, sondern lediglich durch das, was sie ahnen lassen, die sich im Aufspüren geheimnisvoller, transscendentaler Beziehungen nicht genug thun kann, bietet für die Geschichte der musikalischen Ästhetik ein ganz besonders interessantes Feld, denn auch hier können wir die Beobachtung machen, wie sich gerade auf musikalischem Gebiet der Umschwung der Geister vom Altertum zum Mittelalter besonders deutlich kundgiebt. Wir sehen die verschiedenartigsten geistigen Strömungen hier gleichsam in ein Bett zusammenfließen, aus dem Altertum die neupythagoreische und neuplatonische Schule, ferner jene merkwürdige jüdisch-alexandrinische Philosophie mit ihrer Hinneigung zu Symbolik und Alle-

gorie, die in Philo von Alexandrien ihren Hauptvertreter fand, endlich den mystisch-asketischen Geist der jungen christlichen Kirche selbst, der im Laufe der Zeit mit der neuplatonischen Lehre eine solch enge Verbindung einging. Es ist kein Wunder, daß gerade die Musik, welche vermöge ihres subjektiven Charakters derartigen transscendentalen Vorstellungen ganz besonderen Vorschub leistete, in einer solchen Entwicklungsperiode spezielle Berücksichtigung finden mußte, allerdings nicht als Kunst im eigentlichen Sinne, sondern als der Boden, auf dem jene Ideen üppig ins Kraut schießen konnten.

Cassiodor ist ein instruktives Beispiel dafür. Gleich der Hauptsatz seiner Spekulationen über die Stellung der Tonkunst in der christlichen Kirche lautet[1]:

Musica est disciplina, quae rerum sibi congruentium, id est sonorum, differentias et convenientias perscrutatur. Haec merito ponitur ad rerum spiritualium similitudines explicandas, quoniam concentus eius virtute inconvenientiae subsistit. Nam sive quando psalmodiam dicimus, sive quando mandatis Domini operam navanter impendimus, dulcissimae harmoniae gratia temperamur.

Und nun werden sämtliche musikalischen Elemente, die die primitive christliche Musik jener Zeit darbot, nach diesen und ähnlichen allegorisch-symbolischen Gesichtspunkten ausgedeutet; nichts aber ist bezeichnender für diese ganze Richtung, als die eingehende Behandlung der Instrumente[2], die doch in der praktischen christlichen Musik jener Zeit aus naheliegenden Gründen keine bedeutende Rolle spielten. Ganz besonders zugethan war aber Cassiodor einer speziellen Abart dieser Symbolik, die sich mit der Ausdeutung der Zahlen befaßte. Im Prinzip uralt und bei allen Völkern heimisch, war sie gerade gegen das Ende des Altertums zu einem förmlichen System ausgebildet worden, und zwar namentlich von den Neupythagoreern. Wir treffen bereits hier Cassiodor auf den Spuren eines Mannes, dem wir gleich nochmals begegnen werden, nämlich des Nikomachus von Gerasa[3]. Dieser Neupythagoreer ist für uns nicht allein als Musik-Schriftsteller wichtig, sondern auch als Begründer der systematischen Zahlen-Symbolik, die er in seinen zwei Büchern »arithmetischer Theologumena« entwickelte, sowie als Verfasser einer »Einleitung in die Arithmetik«. Beide Werke sind auch für die mittelalterliche Musiktheorie von Bedeutung als Quellen des Boethius, Cassiodor und Georgios Pachymeres.

---

1) *In psalmum* 97 (Migne, Band 70, Seite 692).

2) *Praefatio in psalterium* v. 4 (ebenda Seite 15, 225 f., 1036 und 1052).

3) Über Nikomachus vergleiche besonders Jan, *Musici scriptores* Seite 211 ff., wo man auch weitere Litteratur findet. Wer sich für diese ganze seltsame Zahlen-Spekulation näher interessiert, werfe einen Blick in des Jamblichus *Theologumena arithmetica* (Leipzig 1817, *ed.* Ast).

Somit gehen zwei Theorien aus dem Altertum in das Mittelalter hinüber, eine rein arithmetische Zahlenlehre, die wir in den Rechenkünsten des Boethius und anderer wiederfinden, und eine sozusagen theologische, welche in ganz metaphysischer Weise die Zahl als den Grund aller Dinge betrachtet. Bei der großen Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Musiktheorie hat sich auch diese jener Anschauungen bemächtigt; ja man kann sagen, daß diese Arithmetik auf der einen und mystische Spekulation auf der anderen Seite während des ganzen Mittelalters eine Art von Surrogat für eine eigentliche Musik-Ästhetik abgegeben hat.

Wir kommen nunmehr zu dem eigentlichen Musik-Theoretiker Cassiodor, wie er sich in dem Abschnitt über die Musik in seiner Encyklopädie darstellt. Wie schon bemerkt, handelt er hier über die antike Musik, und somit muß unsere erste Frage den von ihm benutzten Quellen gelten. Sie ist von um so größerer Wichtigkeit, als es sich hierbei um einen Punkt handelt, der bis jetzt zwar von philologischer, noch nicht aber von rein musikwissenschaftlicher Seite gewürdigt worden ist, nämlich um die Stellung des Römers M. Terentius Varro in der Musikgeschichte, und es ist nur zu hoffen, daß die Musikforschung, der die Philologie schon so manche Anregung verdankt, hier einmal ihrerseits von dieser Nutzen ziehe.

Der Name des großen römischen Gelehrten und Encyklopädisten Marcus Terentius Varro (116—27 v. Chr. Geb.) ist unseren Musik-Geschichten und -Lexicis durchaus unbekannt. Ein Blick auf seine Schriften lehrt uns jedoch, welch große Bedeutung ihm, zumal in der Geschichte der musikalischen Ästhetik zukommt. Über die Musik hat Varro gehandelt in seiner großen Encyklopädie *Disciplinarum libri IX*, in denen er als erster unter den römischen Gelehrten nach griechischen Vorbildern eine zusammenfassende Behandlung der für das Mittelalter so überaus wichtigen *artes liberales* — hier 9 an der Zahl — versucht[1]), dann aber auch in einer seiner *Satirae Menippeae*, in denen er nach dem Vorgang des cynischen Philosophen Menippos aus Gadara Leben, Kunst und Wissenschaft in humoristisch-satirischer Weise und in zwangloser, aus Prosa und Poesie gemischter Form behandelte. Die für uns in Frage kommende Satire führt den bezeichnenden Titel *ὄνος λύρας* nach einem griechischen Sprichwort, das etwa soviel bedeutet als »Der Esel als Lautenist« und sich gegen die *ἄμουσοι* wandte[2]). Den Mittelpunkt des Stückes bildet ein Redekampf zwischen einem Musik-Banausen, der mit souveräner

1) Siehe Fr. Ritschl, *Opuscula* III, 353; 441; 474.

2) Hier sei vor allem auf die schöne Arbeit von E. Holzer, *Varroniana* (Ulmer Gymnasialprogramm 1890) hingewiesen, die auch für die Beurteilung Cassiodor's von entscheidender Wichtigkeit ist. Sammlung der Fragmente bei J. Vahlen, *In M. Terentii Varronis saturarum Menippearum reliquias coniectanea* (Leipzig, Teubner

Verachtung auf den »faulen Zauber« dieser Kunst herabsieht, und einem Musiker, der eben ein Lied vorgetragen hat. Das Stück könnte direkt in der modernen Zeit spielen, denn dieselben Argumente, die der heutige Utilitarier gegen die Musik als praktisch wertlose und unmännliche Kunst vorbringt, hält auch der varronische ὄνος seinem Gegner vor; sie sind uns zum Teil wohlbekannt aus den Schriften des Philodem und Sextus Empirikus[1]). Der varronische Musiker dagegen entlehnt seine Gründe den Werken der griechischen Musik-Ethiker; wir finden hier die Theorie vom Ethos, aus der der ungeheure praktische Nutzen der Musik für das gesamte menschliche Leben und Treiben sich ergiebt, ferner auch die Sphären-Harmonie der Pythagoreer, die Lehre von den medicinischen Wirkungen der Musik und ihrem Eindruck auf die Tierwelt. Holzer[2]) hat nun scharfsinnig nachgewiesen, daß alles, was die späten Theoretiker (und damit auch das Gros der mittelalterlichen Theoretiker) über diese Punkte vorbringen, direkt oder indirekt auf das 7. Buch der varronischen Encyklopädie, *De musica* betitelt, zurückzuführen ist. Censorinus, Martianus Capella, Macrobius, Boethius, Cassiodor und sein Ausschreiber Isidor von Sevilla[3]) stehen unter der Einwirkung jenes grundlegenden Werkes und es ist nach dem Angeführten allmählich Zeit, daß der Name Varro's, wenn sein Glanz auch nur ein von den Griechen, hauptsächlich Theophrast, erborgter ist, auch in der Musikgeschichte den ihm zukommenden Platz erhält. Die noch erkennbaren Grundzüge der varronischen Ästhetik[4]) sind überaus bezeichnend für die nüchtern-philiströse Art, wie die Römer das von den Griechen übernommene Gut umzumodeln pflegten. Jener varronische ὄνος bezeichnet sicher den Typus einer Gattung, für die Rom die eigentliche Heimatstätte war und der die künstlerischen Neigungen der Griechen und Griechen-Freunde in tiefster Seele verhaßt waren. Aber auch die Ansichten des Verteidigers der Tonkunst atmen nicht mehr rein hellenischen, auf die Harmonie der Seele und des Leibes gerichteten Sinn, sondern römischen Geist, der die Musik durchweg vom praktischen Gesichtspunkt beurteilt; die *utilitas* ist ihm die Erzeugerin aller Künste. Er erkennt die Musik als ethische Macht an, aber er stellt sie in den Dienst des Staates, der Religion und des Krieges. Wir wissen sehr wenig von einer spezifisch römischen Musik, aber diese schon halb

---

1858; vergleiche dazu O. Ribbeck im Rheinischen Museum für Philologie Band 14, S. 116 ff.

1) Vergleiche meine Lehre vom Ethos in der griechischen Musik (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1899) S. 9 ff.

2) In Kapitel II der erwähnten Schrift.

3) Daß Isidor den Cassiodor zum Teil wörtlich ausgebeutet hat, weist Holzer (a. a. O., Kapitel III) ausführlich nach.

4) Vergleiche Holzer, a. a. O., S. 12 f.

verschollen gewesenen Bruchstücke des Varro, der zu seiner Zeit trotz all seiner Gelehrsamkeit als der Hauptvertreter des alten, echt römischen Typus galt, geben uns eine deutliche Kunde davon, wie man in Rom über die Kunst dachte, die in Hellas unter allen den Ehrenplatz einnahm.

Doch zurück zu Cassiodor. Nach den bisherigen Ausführungen haben wir in der Schrift über die Musik folgende Partien als varronisches Eigentum anzusehen:

1) Die Definition der Musik als *scientia bene modulandi*[1];

2) Die Lehre von der kosmischen Bedeutung der Tonkunst[2];

3) Die Anschauung von der *virtus utilitatis* der einzelnen *toni*, welche alle Aufregung besänftigt und selbst Tiere bändigt[3];

4) Die Anführung des Arztes Asklepiades und seiner Fieber-Behandlung zum Beweise der Heilkraft der Töne (wohl auch im Vorhergehenden die Nennung des Orpheus, wenngleich dies Beispiel zu allgemeinen Charakters ist, um Schlüsse zu gestatten)[4].

Von weiteren Quellen nennt Cassiodor noch die Griechen Ptolemäus, Euklid, Clemens von Alexandrien und Alypius, und die Lateiner Albinus, Mutianus, den Übersetzer des Gaudentius, Apuleius, Censorinus und Augustinus[5]. Von diesen Autoren läßt sich direkt nachweisen:

Gaudentius in der Geschichte von Pythagoras in der Hammerschmiede[6], in der Sechszahl der Symphonien[7] und in der Bestimmung von *tonus* oder *tropus*[8];

Alypius in der Dreiteilung der Musik[9], der Siebenteilung der Harmonik[10] und der Lehre von den 15 Tonarten[11].

Die Definition der Musik als *scientia, quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his, qui inveniuntur in sonis, ut duplum, triplum, quadruplum*[12] erweist sich sofort als pythagoreischen Ursprungs. Nun wissen wir, daß Cassiodor in seinen Ausführungen über die Arithmetik sich eng an Nikomachus von Gerasa angeschlossen hat[13]; es läßt sich daher die Vermutung wohl wagen, daß er auch in der Lehre von den musikalischen Zahlenverhältnissen die Anschauungen dieser auch damals noch anerkannten Autorität zum Ausdruck bringt.

Das verhältnismäßig kurze Kapitel Cassiodor's über die Musik bietet

---

1) § 2; vergleiche Censorinus, *De die natali cap.* 10.

2) Ebenda. 3) § 8. 4) § 9. 5) § 1 und 10.

6) Gaudentius, *Isagoge cap.* 11 (Jan).

7) Gaudentius, cap. 9; dasselbe auch bei Cleonides, *Isagoge* cap. 8 und Bacchius, *Isag.* I, 11 (Jan).

8) Gaudentius, *cap.* 3. 9) Alypius, *Isag.* cap. 1. 10) Ebenda.

11) Alypius, *cap.* 4. 12) § 8. 13) C. v. Jan, *Musici scriptores*, Seite 215 ff.

also ein recht buntes Quellenbild, das vermöge seines kleinen Rahmens recht geeignet ist, uns einen Begriff von dieser hochgebildeten und vielbelesenen Gelehrten-Persönlichkeit zu geben. Es stellt sich folgendermaßen dar:

§ 1, 7, 8 (Anfang): Gaudentius.
§ 2, 3, 8 (Schluß), 9: Varro.
§ 5, 8: Alypius.
§ 4, 6: nicht näher zu bestimmende Autoren, wohl Nikomachus von Gerasa[1]).

Ob allerdings Cassiodor alle diese Quellen direkt oder indirekt benutzt hat, läßt sich allein bei Gaudentius entscheiden, da hier sein eigenes Zeugnis vorliegt. Die Schriften der maßgebenden Musik-Theoretiker des Altertums sind uns zum größten Teile verloren und in jener späten Zeit, da der Handel mit kompendiösen »εἰςαγωγαί« in hoher Blüte stand[2]), lag die Versuchung sehr nahe, sich aus diesen Werkchen rasch über alles Wissenswerte Rats zu erholen, ohne zum Studium der grundlegenden Werke genötigt zu sein.

Wir treten nunmehr der weiteren und für die Musik-Theorie des Mittelalters so überaus wichtigen Frage näher, wie sich Cassiodor seinen Quellen gegenüber verhält, welches Maß von Kritik und Verständnis er ihnen entgegenbringt.

Die varronischen Berichte von der Nützlichkeit der Musik, ihren moralischen und medizinischen Wirkungen samt den daran angeschlossenen anekdotenhaften Beispielen hat er unverändert übernommen und dem Mittelalter überliefert, dem sie eine Art Ersatz boten für die allmählich immer mehr verblassende antike Musik-Ethik. Hier lag ja auch weiter kein Grund zu irgend welchem Mißverständnis vor. Anders steht die Sache mit der eigentlichen Musik-Theorie der Alten selbst. Sie tritt uns in ziemlich verschwommener und getrübter Gestalt entgegen.

Sehen wir uns zunächst den Paragraphen über die Symphonien näher an[3]). Schon in der Definition der Symphonie weicht Cassiodor von den übrigen lateinischen Musik-Theoretikern, zumal von Boethius, beträchtlich ab; er sagt nämlich:

Symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum vel acuti ad gravem modulamen efficiens sive in voce sive in percussione sive in flatu.

Die Stelle ist überaus instruktiv für den Unterschied in der Art und Weise, wie Cassiodor und Boethius ihre griechischen Vorlagen benutzen. Boethius[4]) steht seiner Quelle viel selbständiger gegenüber; er übersetzt zunächst einmal den griechischen Ausdruck *συμφωνία* ins Lateinische

1) Zu § 4 vergleiche Nicomachus, *Enchiridion* cap. 2, Jan. Dazu treten noch einige christliche Reminiscenzen in § 2, 3, 9. 2) Gaudentius, *cap.* 21 a. E.

3) § 7. 4) *De institutione musica* I, 8.

und giebt dann in wenig Worten eine treffende Definition der Konsonanz, die in den Worten *suaviter uniformiterque auribus accidens* auch dem rein ästhetischen Moment gerecht wird. Cassiodor dagegen scheut sich, die griechische Bezeichnung zu übersetzen und macht weit mehr Worte. Auf die ästhetische Seite geht er zwar ebenfalls mit dem Worte *modulamen* ein, erwähnt dagegen am Schluß noch ganz unmotiviert die drei verschiedenen Musik-Gattungen, augenscheinlich auch hier von Gaudentius[1]) beeinflußt.

Nun werden die bekannten 6 Symphonien aufgezählt: Quart, Quint, Oktav, Oktav + Quart, Oktav + Quint, Doppeloktav. Man bemerke wohl, daß Cassiodor, der seine Weisheit hier aus Gaudentius schöpft[2]), von seinem Vorbild nur die Lehre von den Konsonanzen entlehnt, die Diaphonien und Paraphonien dagegen mit Stillschweigen übergeht. Er hat also die Ausführungen seines Gewährsmannes entweder nicht mehr verstanden oder nicht gebilligt. Thatsächlich war die Folge dieses Verfahrens, daß vermöge der hohen Autorität, deren sich Cassiodor bei der mittelalterlichen Musik-Theorie zu erfreuen hatte, dieses antike System der sechs Konsonanzen noch bis tief ins Mittelalter hinein offizielle Geltung behielt und der Anerkennung der Terz und Sext noch lange hindernd im Wege stand. Ja sogar noch nach dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit in der Musik machte man in den Klöstern den allerdings von vornherein aussichtslosen Versuch, die neue Erscheinung mit Hilfe der alten Theorie zu erklären und so die letztere zu retten.

Auf die Lehre von den Konsonanzen läßt Cassiodor die von den Transpositions-Skalen folgen[3]). Denn daß diese gemeint sind, und nicht etwa die Oktaven-Gattungen, beweist, abgesehen von der Parallele mit Alypius, die Thatsache, daß sie vom hypodorischen Ton als dem tiefsten an nach aufwärts je einen halben Ton von einander abstehen. Am Schlusse der Ausführung folgt dann das varronische Citat von der aus dem Ethos dieser Tonarten resultierenden Macht der Musik.

Gegen diesen Abschnitt erheben sich gegründete Bedenken. Vor allem muß in hohem Grade befremden, daß Cassiodor denjenigen Abschnitt der antiken Musik-Theorie, dem die Griechen jederzeit die allergrößte Aufmerksamkeit und Ausbildung hatten angedeihen lassen, nämlich die Lehre von den Oktaven-Gattungen, einfach wegläßt. Was von den Theoretikern, namentlich auch von Cassiodor's pythagoreischen Vorbildern, mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit entwickelt worden war, die Lehre vom Ethos der Tonarten — dafür findet Cassiodor kein Wort. Die Lösung des Rätsels ist in dem schon mehrfach angeführten Varro-

1) *Isagoge*, *cap.* 8.
2) A. a. O.
3) § 8.

Citat zu suchen. Hier ist thatsächlich von der *virtus utilitatis* die Rede, aber allerdings mit Beziehung auf die 15 Transpositions-Skalen.

Nun wissen wir aber, daß die Musik-Ästhetiker der Griechen den *τόνοι* niemals ein Ethos zugeschrieben haben[1]). Von den beiden Quellen Cassiodor's hatte mithin Alypius (oder sein Gewährsmann) die *τόνοι*, Varro dagegen die Oktaven-Gattungen im Auge, und Cassiodor war es, welcher diese beiden grundverschiedenen Berichte irrtümlicher Weise zu einem verschmolz. Aber es scheint nicht bloß ein flüchtiges Versehen vorzuliegen. Das gänzliche Übergehen der Oktaven-Gattungen, das Überweisen des varronischen Ethos-Berichts an die notorisch ethoslosen *τόνοι* — das alles macht den Eindruck, als wäre jene antike Lehre von den Oktaven-Gattungen in seinem Gefühl gar nicht mehr lebendig gewesen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Beobachtung, daß auch Boethius an dieser Seite merkwürdig achtlos vorübergeht. Bei dem raschen Verfall der griechisch-römischen Musik, der uns aus den Schriften der Kirchenväter klar vor die Augen tritt, ist es sehr wohl denkbar, daß sich das subtile Gefühl für die antiken Tonarten und ihr Ethos auch in den Kreisen der Gebildeten sehr schnell verflüchtigte. Thatsache ist jedenfalls, daß sich mit Cassiodor's Schrift und durch seine Autorität die antiken Begriffe von *ἁρμονία* und *τόνος* zu verwirren beginnen und daß diese Verwirrung ebenfalls bis geraume Zeit ins Mittelalter hinein angedauert hat.

Die eben behandelte Stelle scheint mir auch ein klares Licht auf den bekannten Brief Theoderich's im 2. Buche der *Varia* zu werfen[2]), in dessen Fassung wohl jedenfalls das geistige Eigentum des Kabinets-Sekretärs Cassiodor zu erblicken ist. In dem Briefe wird bekanntlich dem Boethius die Auswahl eines passenden Citharöden für den Hof des Frankenkönigs Chlodwig aufgetragen. Daß Cassiodor bei dieser Gelegenheit natürlich seinem musikalischen Kollegen gegenüber alle Künste seiner Gelehrsamkeit spielen läßt, ist leicht begreiflich. Und so kommt er denn schließlich auch auf die 15 *modi* zu sprechen, jedoch in einem gänzlich verschiedenen Zusammenhang. Denn hier denkt er sie sich abgeleitet von 5 Urtonarten Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Iastisch und Äolisch, denen nach der Art der Alten ganz ausführlich ein bestimmtes Ethos zugewiesen wird.

Gevaert[3]) erblickt in dieser Stelle überhaupt den ersten aus christlichem Geiste hervorgegangenen Versuch einer Musik-Ästhetik, die sich an den frühchristlichen, noch an das Altertum sich eng anschließenden Kirchengesängen entwickelt habe. Dieser Schluß will mir im Hinblick

1) Vergleiche meine Lehre vom Ethos, S. 99. 2) Ep. 40.

3) *La mélopée antique*, Seite 77.

auf die Verhältnisse, unter denen der Brief abgefaßt ist, nicht zwingend erscheinen. Chlodwig verlangte einen Sänger, um sich an seinem Lied und Citherspiel zu erfreuen. Das klingt keineswegs, als ob es sich auf die Kirchenmusik jener Zeit bezöge, und hätte der Frankenkönig diese hören wollen, so hätte man ihm einen Geistlichen und keinen Citharöden geschickt. Dieser aber seinerseits wird dem König nur Lieder antiken Charakters vorgetragen haben, gegen die sich ja gerade die Kirche jederzeit mit aller Schärfe wandte.

Was nun die Charakteristik der angeführten Tonarten anlangt, so stimmt sie hinsichtlich des Lydischen und Phrygischen mit der antiken überein, auch das angeführte Ethos des Dorischen steht nicht so weit ab von der σωφροσύνη der alten Doristi[1]). Damit lägen uns also hier die drei antiken Haupttonarten thatsächlich vor. Vollständig abweichend vom Altertum dagegen werden Äolisch und Iastisch charakterisiert, letzteres sogar mit einer stark christlichen Färbung, ersteres als Gegensatz gegen das Phrygische gedacht. Nun ist aber zu bedenken, daß die letzten beiden Tonarten schon im Altertum hinsichtlich ihres Ethos im Verhältnis zu den drei übrigen eine überaus schwankende Stellung aufweisen und beide die verschiedenartigsten Prädikate unter sich begreifen[2]). Es scheint, daß sie auch in späterer Zeit zuerst ihre antiken Charakteristika eingebüßt haben. Dem dabei zu Tage tretenden christlichen Element möchte ich nicht mit Gevaert die Hauptbedeutung zusprechen; es berechtigt uns jedenfalls ebensowenig, hier auf eine specifisch christliche Musik-Ästhetik zu schließen, wie wir nach den oben[3]) bemerkten christlichen Einschiebseln in dem Abschnitt über die Musik etwa eine christliche Musik-Theorie erblicken dürfen. Cassiodor mag es ja aus eigenem Antrieb, oder weil es die Rücksicht auf den eben erst getauften Frankenkönig erheischte, für angezeigt gehalten haben, den christlichen Standpunkt mehr hervorzukehren. Im Grunde genommen aber handelte es sich hier, wie bemerkt, nicht um einen geistlichen, sondern um einen weltlichen Sänger, und nachdem wir nunmehr den musik-theoretischen Standpunkt Cassiodor's sowohl in seinen geistlichen Schriften, wie in seiner Encyklopädie, kennen gelernt haben — beide schlossen, wie wir sahen, die Oktaven-Gattungen aus —, so dürfte die Vermutung nicht fern liegen, daß Cassiodor auch hier nicht aus lebendiger innerer Anschauung heraus urteilt, sondern einer alten Tradition folgt, die er selbst nicht mehr recht verstand, aber doch vermöge seiner Versatilität in einer ihren Zweck jedenfalls erfüllenden Weise wiedergab.

Eine klare und objektive Würdigung Cassiodor's als Musik-Schriftsteller ist nach all dem Gesagten nicht eben leicht. Seine litterarische

1) Vgl. meine Lehre vom Ethos, S. 80 f.; 83 ff.; 91 ff.

2) Ebenda, S. 81 ff. und 86 ff. 3) Siehe Seite 448 Anmerkung 1.

Thätigkeit ist grundverschieden von der seines Zeitgenossen Boethius. Während dieser alle seine Werke aus wirklich wissenschaftlichem Streben heraus, um der Sache selbst willen, verfaßte, schrieb Cassiodor aus religiösem Interesse, zum Gebrauch seiner Klosterbrüder. Daher der kompendiöse Charakter des Abschnittes über die Musik, der gegen die sonstige Redseligkeit des Mannes seltsam absticht. Daher aber auch der durchgängige Mangel an eigenen Gedanken darin. Auch die Musik-Geschichte hat dem Gelehrtenfleiß dieses merkwürdigen Mannes manches zu verdanken, was ohne seine Vermittlung verschollen wäre, so vor allem die Fragmente des alten Varro. Aber sie hat von ihm zugleich auch zwei böse Erbstücke übernommen, die die nachfolgende Zeit in Jahrhunderten nicht zu bewältigen vermochte, so vor allem die Lehre von den sechs Konsonanzen, dann aber auch die aus der Verwechslung der alten Transpositions-Skalen und Oktaven-Gattungen sich ergebende Begriffs-Verwirrung. Dies Erbteil war um so verhängnisvoller bei dem schon öfter erwähnten steigenden Ansehen des Mannes in den Kreisen der Wissenschaft und — seit seiner Klostergründung — auch in denen der Kirche.

Cassiodor stand gar bald, und zwar früher als Boethius, im Mittelpunkt des musik-theoretischen Interesses. Der erste, der ihn nicht allein benützte, sondern stellenweise geradezu wörtlich ausschrieb, war Isidor von Sevilla[1]).

Aber auch die eigentlich mittelalterliche Theorie hat sich dem Cassiodor von Anfang an zugewandt. Wenn wir z. B. bei Alkuin lesen: *tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit*[2]), so ist dies wörtlich dem Cassiodor entnommen[3]).

Noch deutlicher tritt Cassiodor's Einfluß bei Aurelianus Reomensis hervor. Doch zeigt sich hier auch bereits deutlich das Bestreben, die antike Theorie mit der zeitgenössischen mittelalterlichen Praxis in Einklang zu bringen. Ein Beispiel soll dies erläutern. Es heißt bei:

Cassiodor:[4])	Aurelianus:[5])
Musicae partes sunt tres, nam vel est illa harmonica vel rhythmica vel metrica. Harmonica scientia est musica, quae discernit in sonis acutum et grave.	Sunt ergo tres (scil. partes musicae) videlicet harmonica, rhythmica, metrica. Harmonica est, quae discernit in sonis acutum et gravem accentum, ut est haec ant. *Exclamaverunt ad te Domine. Ex* gravis accentus, *clamaverunt* acutus accentus est.

1) Dies hat gegen H. Usener (*Anecdotum Holderi* [Bonn 1877] S. 65) erwiesen E. Holzer, a. a. O., Kapitel III, wo man die Parallelstellen findet.

2) Bei Gerbert, *Scriptores* I, 26a. 3) § 8.

4) § 5. 5) Kapitel 4.

Rhythmica est, quae requirit in concursione verborum, utrum bene sonus, an male cohaereat.	Rhythmica est, quae incursionem[1]) requirit verborum, utrum sonus bene an male cohaereat, rhythmus namque metris videtur esse consimilis, quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina etc.
Metrica est, quae mensuras diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicum iambicum elegiacum et cetera.	Metrica est, quae mensuram diversorum probabili ratione cognoscit metrorum, verbi causa heroicum, elegiacum, sapphicum et ceterorum metrorum. Folgt wieder ein zeitgenössisches *carmen* als Beispiel.

Wörtlich übernommen hat Aurelianus von seinem Vorgänger außer der genannten Stelle:

1) Die Definition von tonus und symphonia[2]);
2) die Sechszahl der Symphonien[3]);
3) die 15 Tonarten[4]);
4) die Definition der Musik[5]).

Aber auch im Übrigen zeigen sich verschiedentlich Spuren Cassiodor's, so namentlich in den Varroniana[6]). Aurelianus würde wohl eine eingehende Quellen-Untersuchung verdienen, ist er doch der erste mittelalterliche Theoretiker, bei dem neben Cassiodor auch schon Boethius als Gewährsmann erkennbar ist[7]). Beide halten sich hier noch die Wage, bis schließlich im Verlaufe der Zeit Boethius die Oberhand gewinnt.

Diese Entwicklung zu verfolgen und den Spuren Cassiodor's weiter ins Mittelalter hinein nachzugehen, kann hier nicht unsere Aufgabe sein; man würde jedenfalls erkennen, daß der Einfluß des römischen Encyklopädisten weiter gereicht hat, als man bisher mit Rücksicht auf die Autorität des Boethius anzunehmen geneigt war. Hier mag es genügen, auf den Mann hingewiesen und an seine Bedeutung für die Geschichte der Musik-Theorie erinnert zu haben.

1) Sollte hier nicht Aurelianus nach Cassiodor zu verbessern sein? Es handelt sich hier doch um das Zusammentreffen, *concursio*, der Worte, während *incursio* den feindlichen Einfall bedeutet. 2) Kapitel 5. 3) Kapitel 6.

4) Ebenda. 5) Kapitel 2. 6) Kapitel 1.

7) So über die Einteilung der Musik in *mundana*, *humana* und *instrumentalis* Aurelianus cap. 3 = Boëthius I, 2; über die Zahlenverhältnisse der einzelnen Konsonanzen Aurelianus cap. 6 = Boëthius I, 7; über den richtig gearteten Musiker Aurelianus cap. 7 = Boëthius I, 34; der Rest dieses Kapitels bei Boëthius findet sich bei Aurelianus cap. 4 a. E.

The Music in the Glass of the Beauchamp Chapel at Warwick

by

Charles Frederic Hardy.

(London.)

I. The Windows generally.

The Beauchamp Chapel, or more properly the Lady Chapel belonging to the Collegiate Church of St. Mary at Warwick, has been carefully described by well-known antiquaries, such as Dugdale in the "Antiquities of Warwickshire"[1] and Gough in his "Sepulchral Monuments in Great Britain"[2]. A paper in "Notices of the Churches of Warwickshire"[3] also gives some useful information on the history of the Chapel, and the windows were the subject of a paper by Charles Winston, written in 1864, included in a collection of his writings on painted glass published after his death in 1865. None of these authorities do more with regard to the music than mention its existence. Its history therefore must be taken inferentially as part of the history of the windows.

The Chapel was founded by Richard Beauchamp, Earl of Warwick, who died in 1439. It would appear from the Warwick municipal archives, quoted by Dugdale but believed to have been destroyed by fire in 1694, that the structure was commenced by Beauchamp's executors in the twenty first year of Henry VI. (1442—1443) and finished in the third of Edward IV. (1463—1464). The glazier employed was John Prudde of Westminster, and his contract bore date 23^{d} June 1447. It was agreed that only foreign glass should be used, and that the price should be two shillings per foot. There were also various stipulations as to the colours and so forth, but we find in the contract no mention of the music or of the designs of the windows.

The windows are seven in number; three on the north side, three on the south, and one at the east end. The lower parts of the six in the north and south walls are all divided into six equal lights with arched and cuspidated heads. The arched upper parts are made up of

1) 1656 fol., vol. 1, pp. 412, 446.

2) 1796 fol., vol. 2, p. 123*. The description of the Chapel was republished separately in 1804.

3) 1845, vol. 1, p. 81; published under the superintendence of the Architectural Committee of the Warwickshire Natural History and Archaeological Society.

small compartments separated by tracery, which consists of the perpendicular mullions and cuspidated arches usual in the architecture of the period in England. The east window is of a similar design, but is somewhat wider, and is subdivided into a centre compartment of three lights and two side ones of two lights each.

In the tracery alone do we find any music, and it is probable that there was never any in the lower lights, although the original contents of the latter are to some extent a matter of conjecture, the greater part having disappeared long since. The scheme of the side windows seems to have consisted of a single figure in each light, bearing a scroll inscribed with a text from the Vulgate referring to the Incarnation or a portion of the "Gloria in excelsis" or the "Tersanctus". The seven east window lights were divided into two tiers. In the lower were portraits of Beauchamp, his two wives and their children; in the upper St. Thomas of Canterbury, St. Alban, St. Winefred and St. John of Bridlington, flanking a central subject which probably consisted of an "Ecce Homo", a "Mater Dolorosa" and a third figure of which no traces are now recognizable.

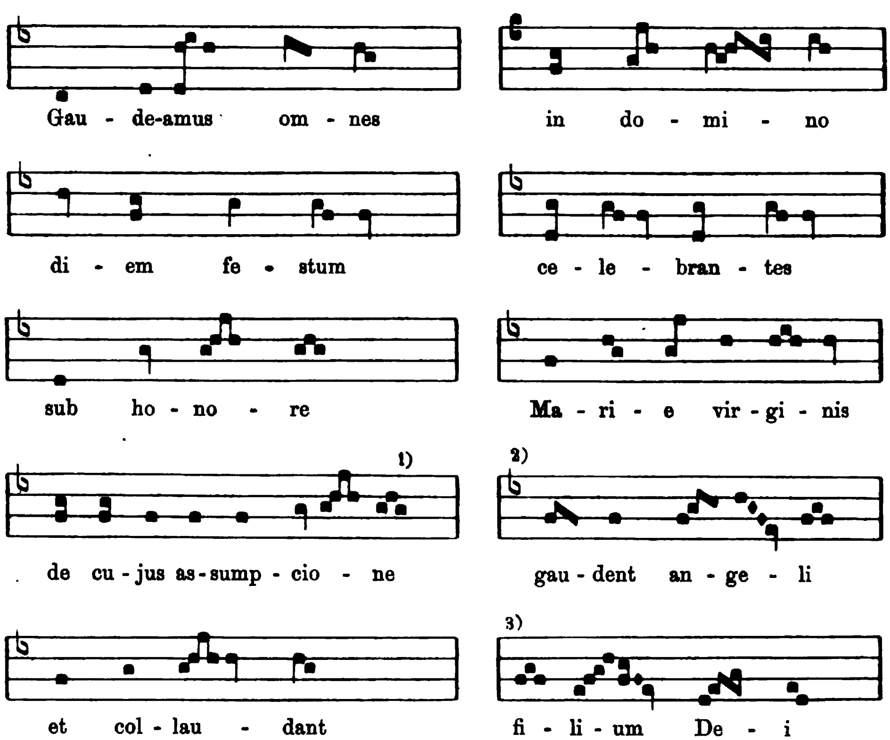
Scrolls of music, however, appear to have formed part of the design of the tracery in all the windows except the two in the north and south walls nearest the east end. The upper parts of these are now filled with very finely executed figures playing upon various instruments, and are doubtless in their original state. The instruments include an organ, a dulcimer (or psaltery) carried by one figure horizontally and played upon by another, a long single pipe, a double pipe, smaller pipes, a bag-pipe, a timbrel, a fiddle and a triangle.

II. The Music in the Side Windows.

Examining the tracery of the next pair of windows, namely those in the middle of the north and south walls, we find again the two sides of the Chapel corresponding with each other in general design; but here, instead of playing upon musical instruments, the figures support scrolls on which is written the piece of music which they are doubtless supposed to be singing. The scrolls, which are of enormous size as compared with the figures supporting them, are in each window ten in number, and are arranged in the following manner. N^os 1 & 2 are in the pair of compartments in the apex of the arch, while the rest follow in a lower line from left to right. Each scroll occupies the entire width of the light between two mullions, but is placed diagonally and not horizontally, so that the whole effect is that of a zigzag. Photographs of the tracery on a small scale by Mr. Dickins of Warwick having been kindly lent me,

I made transcripts of the scrolls from them with the aid of a magnifying glass, and subsequently on a fair day collated these with the windows themselves viewed through a pair of binoculars. From the floor of the chapel which is about thirty feet from the upper scrolls I believe it would be impossible to read them with the naked eye. With glasses, however, the contents of the side windows are clearly to be made out. The east window is somewhat obscured by the wire guard which protects it on the outside.

The following are the contents of the ten scrolls in the middle window on the north side. In the window itself the fine lines forming the ligatures are not now visible, and, but for the collation with the MSS. referred to below, there might be considerable doubt as to the proper grouping of the notes into syllables. Except, however, where otherwise mentioned the actual notes and words occur in each scroll as here transcribed.



1) The last note is cut off for want of space.

2) Half the clef is cut off for want of space.

3) The clef here which would be the same as in the preceding scrolls does not appear. It is either cut off for want of space or obliterated.

This is the introit[1]) appointed for the mass on the festival of the Assumption of the Blessed Virgin according to the contemporary use both of Salisbury and Rome. I have collated it with an early thirteenth century manuscript[2]) in the Bodleian Library at Oxford, as reproduced in facsimile in "Graduale Sarisburiense" edited for the Plainsong and Mediæval Music Society by the Rev. W. H. Frere[3]), and with a fourteenth century Roman Gradual in the British Museum[4]). In the Salisbury Missal, which would be in use in the middle and south of England at the time of the making of the windows, we find the same introit in use also for the feasts of the Conception, the Visitation and the Nativity of the Blessed Virgin, the word "assumptione" being of course replaced by that appropriate to each of these other occasions[5]).

The glass containing these scrolls has been evidently cracked and patched together again in places, and the notes have probably been renovated where the enamel has decayed. Here and there the body of a note has in fact disappeared, its existence being only indicated by the marks of the enamel still adhering in outline to the glass. But there seems to be no ground for doubting that the scrolls are substantially as old as the window.

This however is not the case with the scrolls now in the window opposite. These bear five-lined staves with notes, but no words. The notes are indeed duly placed on the staves and are mostly of recognizable square-headed shapes, but as there are no clefs they can scarcely even be said to represent any particular sounds. For the rest, they are distributed in long runs and confused groups in such a way as to be entirely devoid of musical significance. Moreover the glass itself differs from that in the window in the north wall. The edges are clean cut and rarely fit into the hands of the figures supporting them. Every scroll consists of two nearly equal pieces, regularly joined and entirely free from fractures and patching. They evidently form a piece of merely decorative "restoration", and are apparently the work of a copyist almost entirely ignorant both of modern and ancient music.

The music scrolls in the two western windows of the side walls are arranged in the same way as those in the two middle windows, but on the north side they are only nine instead of ten in number. Owing apparently to the turret staircase which is built just against the outside of the west end of this wall and between the latter and the chancel of the

1) In liturgical language "officium". 2) Rawlinson, Liturg. d. 3.

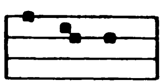
3) London, 1874, fol. 4) MS. addtl. 18, 198.

5) The Sarum missal has been edited from original sources and indexed by F. H. Dickinson (Burntisland 1861) and translated into English by A. H. Pearson (London 1884).

church, the westernmost light and the tracery above it are filled with masonry instead of glass. The "music" of both these windows is of the same character as that last described. It is a little more complicated and varied in materials, but it is equally devoid of meaning. But the setting of these scrolls is quite different from that of the middle windows. There are no angels or other figures in the tracery, the whole except the scrolls being filled with mere fragments of painted glass. Thus the only ground supplied by the windows themselves for the supposition that they originally contained music is the presumption that the original design was used as a sort of outline model when the present one was put in its place. It may possibly be a "restoration" copied from the middle pair, but if any other windows were to be used as models it would be more natural to adopt a symmetrical arrangement and make the western pair of windows correspond with the eastern ones. I therefore incline to the opinion that the original design of the western windows comprised scrolls in the same positions as those now extant.

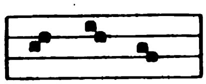
Concerning the original contents of the three sets of scrolls now occupied by what I may call dummy music not much can be said without wandering into the region of conjecture. The only clues are some fragments of plainsong which are now in the east window, but which, as we shall see later, are there clearly out of their proper places[1]). They are as follows:

1. In scroll 6

 and 

which have been joined together and placed over the words "adoramus te", to which they do not belong.

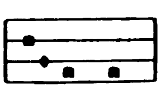
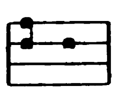
2. In scroll 9



pro no - bis

This is intact upon a single piece of glass, but, as we shall see on examining the context, has clearly been substituted for the words "propter magnam" and the notes belonging to them.

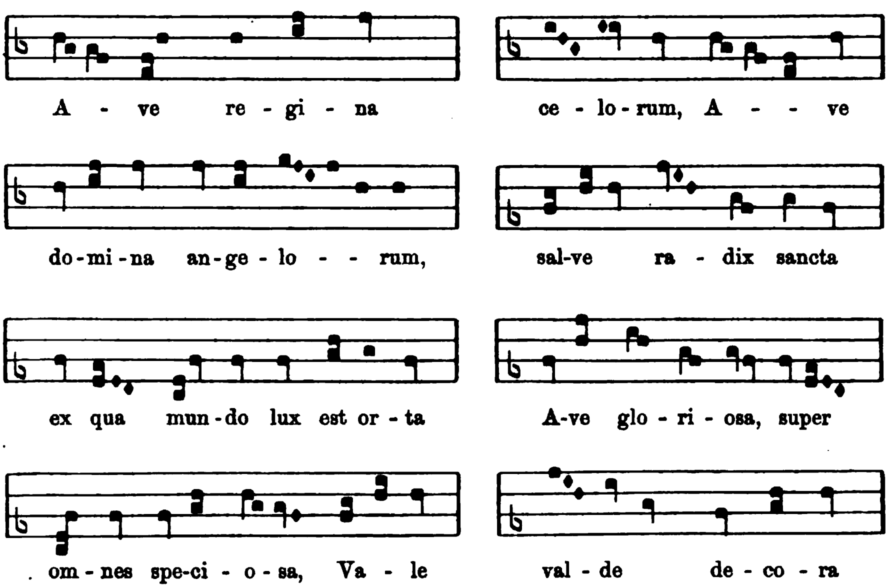
3. In scroll 14

 and  and the word "semper".

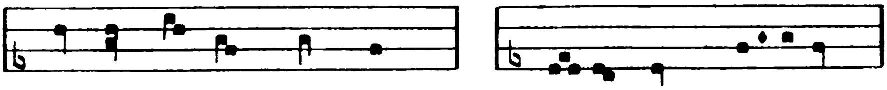
1) See the scheme of the east window music below (p. 24).

This word is placed under the first four notes but being on a separate piece of glass it is entirely questionable whether it really belongs to them.

There appears to be very little solid ground here for investigation, but we may take the phrase "pro nobis", having its notes certainly attached to it, as at least definitely recognizable. Looking then through the Sarum gradual and the Sarum antiphonal[1] as the most probable sources of the original music, the choice would seem to lie between the two antiphons of the Blessed Virgin, "Ave regina" and "Regina coeli", each of which contains these words with the given notes. Now "Ave regina" in the Sarum antiphonal (though I believe not in the Roman office of to-day) also contains immediately following "pro nobis" the word "semper", which does not occur at all in "Regina coeli". Moreover "Ave Regina" is of a suitable length to fit the ten scrolls of a complete window, "Regina coeli" being long enough to fill only about two thirds of the space. I therefore set out the former, but as an illustration of what may very well have been in one of the windows in question rather than as an attempt to prove a theory of what was actually there. I follow the words and music as on fol. xlix of the above mentioned Antiphonarium (vol. ii, part ii), but have divided it into ten sections in order to show how it may have been fitted into the window.



1) I have referred to a copy of the "Antiphonale ad Usum Sarisburiense" (Paris 1519—1520) in the British Museum, and the "Graduale" reproduced and edited by Mr. Frere from the MSS. and above quoted, and to several other MSS.



Assuming this antiphon occupied the middle window on the south side, matching the introit "Gaudeamus" in the corresponding place as the north, we should have the scraps of music from the east window scrolls 6 and 14 above mentioned to represent the remains of the plainsong originally in the two west windows; for it will be seen that they do not tally with anything in the antiphon "Ave regina". Considering that we are without any reliable clue to the original contents of the latter windows, and may even be wrong in supposing they contained the same number of scrolls as their neighbours, it would be scarcely worth while to proceed further in any attempt to identify them. They may have been antiphons, versicles and responses, or some portion of the mass, all of which would have their appropriate notes prescribed in the various Sarum service books. The full contents of these will perhaps be readily accessible when we have before us the complete result of Mr. Frere's researches which are being published by the Cambridge University Press under the title of "the Use of Sarum"[1]. The numerous plainsong hymns to the Virgin, which extant manuscripts shew to have been in contemporary or per-contemporary use would also furnish ample material for the purpose.

On the question of how and when the original music of the side windows disappeared and the existing scrolls came to replace them very little light is thrown by the scanty history recorded of the windows themselves. It appears from contemporary evidence, quoted by the author of the paper in "Notices of Warwickshire Churches", that much damage was done to the monuments in the chapel by a party of Cromwellian iconoclasts in 1642. It is probably due to this attack that the painted glass in the lower lights of the side windows as well as the east windows has nearly all disappeared. The east window and the heads of the side window lower lights now in fact contain the remains of what originally filled all the seven. This however would not account for the destruction of the glass in the tracery, which must have been beyond the reach of a hand-pike. Indeed the only tracery glass which does not appear to be in its original state is that in the two west windows and the music scrolls in the middle south window. The tracery of the west windows, as stated above, now contains besides the music scrolls nothing but a mosaic of fragments. I think this may be readily accounted for. In

1) Vol. 1 (1898) containing the Customs, and vol. 2 (Dec. 1901) containing the Ordinale and Tonale, are already published.

1694 the town of Warwick suffered from a disastrous fire, which destroyed the nave and aisles of the church, and appears to have stopped short at the west end of the Beauchamp Chapel. Thus, though the walls of the latter escaped, the lead in the west windows was in all probability melted and the glass in them more or less ruined. The rebuilding of the church consequent on the fire was completed in 1704, and I think it is to this period that the "restoration" of the music scrolls in question may be most probably attributed. The contents of the scrolls themselves agree with this view, as they comprise nothing which is necessarily of later date. Besides the ordinary square-headed notes used in the plainsong of the original glass, we find only the following:

1) a sort of imitation of the ancient open "large" ⩸, always however out of proportion to the other notes, but varying in length, and in some places only represented by a single horizontal line like a modern rest, and in others by three horizontal lines.

2) a round *C* clef: **C**

3) a round *G* clef: G

4) a perfect time signature: ○

5) bars across the entire stave, generally single but occasionally double, at arbitrary intervals.

All these I need scarcely point out might very well have been copied from the music which was extant in England at the beginning of the eighteenth century.

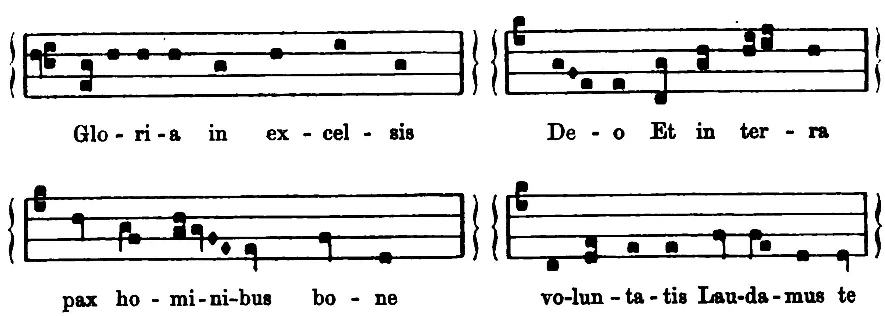
The case of the window in the middle of the south wall is somewhat different. The effects of the fire did not extend so far east, and as the setting of the scrolls appears intact we must suppose that they were deliberately removed. Perhaps owing to their exposure to the sun's heat, from which the opposite window is sheltered, the enamelled notes and letters had gradually dropped off and the scrolls had thus become more or less illegible, and when the restoration of the west windows took place after the fire the opportunity was taken to "restore" these also. The contents of the scrolls throw no light on the question of date. The only figures besides plainsong notes which they have in common with the west window scrolls are the so-called "larges". There are no clefs or time-signatures. Continuous hooks joining numerous groups of square-headed quavers are their only distinguishing feature, and for these hooks almost any instrumental piece of music, say a sonata of Purcell's, may have served as a model between the years 1694 and 1704.

It may be mentioned, if I have not already said too much on the subject of restoration, that a fund of £ 40 a year was left for the repair of the chapel by the will dated in 1673 of Dame Katherine Leveson, and some restorations may have taken place immediately on her death

which presumably happened in or soon after that year. In the paper in "Notices of the Warwickshire Churches" already several times quoted numerous extracts are given from the accounts of this fund from 1678 to 1793. There is however amongst them only one item referring to the windows. This is a bill, entered 1779, June 1st, for rebuilding the portion of the wall containing the south west window, "taking out the whole window and rebuilding it, new leading and putting up the stained glass in the top part of it, and glazing the lower part of it with new oriental glass". This coupled with the still corresponding state of the opposite window suggests that no alteration of consequence was made in the design or contents of the tracery at that time, and there is no evidence I believe of any alteration having been made since.

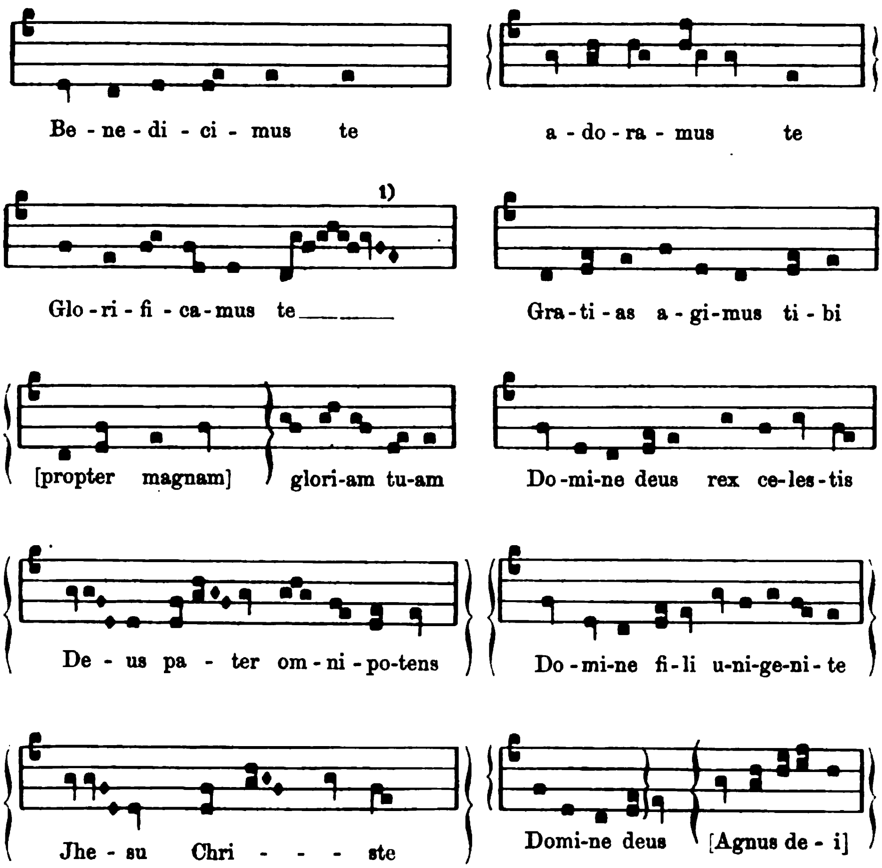
III. The Music in the East Window.

The East Window tracery is more extensive than that in the side windows. It contains fourteen music scrolls, borne by angels or cherubim and arranged in two tiers. The writer in "notices of the Warwickshire Churches" says these cherubim with bright red faces standing on wheels are an allusion to the "mystical vision of Ezekiel"[1]. The first six scrolls are arranged in a zigzag line across the centre in the upper tier; the rest in a similar line on the lower tier, a set of four on each side. There can be no doubt that these scrolls originally contained a portion of the "Gloria in excelsis" together with the first of the two plainsong melodies headed in the Sarum Gradual "in omnibus festis majoribus duplicibus unum istorum dicatur per dispositionem cantoris". I transcribe this "Gloria" as follows, supplying from a fifteenth century Manuscript[2] in the British Museum the parts in brackets, which are no longer extant in the Window:



1) But I believe it is more correct for some reason to assign a red face to a seraph.

2) Lansdowne 462. It is reproduced in facsimile in Mr. Frere's edition quoted above.



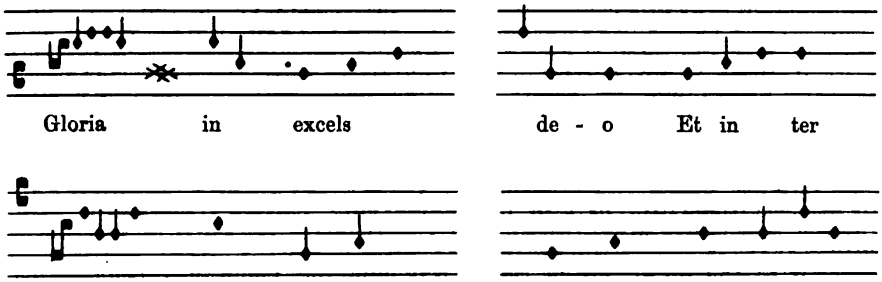
It will be seen that only about half the original scrolls are left in this window, and, as in the case of the side windows, the glass on the south has suffered more than that on the north. The parts from which the original glass has disappeared are now occupied in various ways. In scrolls 6, 9 and 14 are the interpolations which are quoted above and there treated as having been originally placed in the side windows. The remainder of the four scrolls on the south side of the east window ("Deus omnipotens . . . Agnus Dei") contain simply four-lined staves over the words without any notes, except that, on the last scroll in addition to the above mentioned interpolations half the upper note still remains over the first syllable of the word "deus" and the complete note over the second syllable. Inasmuch as the blank staves

1) The last three notes are cut out for want of space in the glass.

seem to be clear of all traces of notes and the words under them are in a perfectly legible condition, I think we must consider these pieces of glass as "restorations", that is to say, as entirely replacing the originals. In the inscription in the chapel to the memory of the Lady Leveson it is stated that, besides her bequest by will, she herself gave £ 50 towards its speedy repair in her lifetime, it being then in a very neglected state. About the middle of the 17th century is therefore the earliest period to which we can attribute these alterations, and in the absence of extrinsic evidence to the contrary it may be that they were made very much later. As far as the music was still legible it was doubtless carefully renovated, but in other parts the restorers, it seems, were content with using up odd scraps from other windows or re-inserting the words alone. It is more than probable that they had no knowledge of the plainsong pre-reformation music. The old melodies of Sarum must after the disuse of a few generations have become a thing of the past in the full significance of the phrase. They were of course inapplicable in the English words of the prayer-books introduced in the reign of Edward VI, the later of which was established under Elizabeth. These English words had been promptly provided with appropriate plainsong by the issue in 1550 of Merbeck's "Common-prayer Noted", and it need scarcely be stated that the setting there given of "Glory be to God on high" is entirely different to the music of the "Gloria in excelsis" above quoted.

On the whole the probability seems to be that the restoration of the east window took place at one and the same time as that of the side windows, which we have seen reason to attribute to the period of the rebuilding of the church in the ten years which followed the fire of 1694.

Continuing our detailed survey of the east window, we find that the "restoration" of the first four scrolls of the "Gloria" is entirely different from that of the four just described. The first two scrolls contain the words "Gloria in excelsis Deo, Et in terra" between notes on a pair of five-lined staves, the third has the words "pax hominibus bone voluntatis" between a similar air of staves, but without notes, while the fourth has been filled with the words "Laudamus te" under a blank four-lined stave in the same style as the restored scrolls Nos 11 to 14. The first two scrolls are further distinguished from the rest by the addition of a yellow background to the capital letters. The glass of these scrolls has apparently been cut down in order to fit them into the original spaces, and owing to this and the shadows cost by the wire guard outside the windows, it is difficult, if not impossible, to transcribe the music with certainty. The following is the nearest approach I can make to a reproduction of the notes as they stand.



All these notes are solid and apparently black, but it seems doubtful whether those now appearing as semibreves, or at least some of them, are not really minims of which the tails have dropped off, or, in the case of the highest notes been chipped off in cutting down the glass. Again, it should be observed that owing to their zigzag position the ends of the scrolls meet the stone mullions not horizontally but diagonally. Consequently, although the two parts start fairly together with the two square notes in ligature, it is far from clear that they have both been cut off evenly elsewhere. The first scroll slopes up from left to right, so that the lower staff is cut off, so to speak, earlier than the upper one, and my impression is that it has thus lost its last note which should be under the last syllable of "excelsis", that syllable having in fact lost its last two letters. Similarly the last note of the upper part of the second scroll seems wanting, as are in fact both the letters of the corresponding syllable "-ra". If these two notes be supplied, and we further assume that all the lozenge-headed notes were originally tailed, and that the glazier has from ignorance or inability failed to distinguish minims from crotchets, either by making the former void or the latter red, I think it is possible to make out a rendering of the whole in the shape of a two-part vocal setting, harmonizing at least as far as time is concerned. I would, however, writing in these pages, rather leave the solution of this little problem to my readers than attempt it myself.

With regard to the origin of these two-part scrolls of measured music more difficult questions arise than in the case of the plain-song. I think there can be little doubt from the appearance and circumstances of the glass itself that it is genuine, that is to say, that it is not a modern imitation, but that it was manufactured at a period corresponding with the kind of music it represents. This however is a very vague proposition, I fear. It is impossible to test the age of the notation by comparisons which would be applicable if it were written by hand or even printed, and my own impression, judging from the shape of the notes, is that the glazier's model might equally well have been a manuscript of

the early fourteenth century, such as the "Canonici" in the Bodleian[1], or a printed piece no older than, say, 1650.

But there is an observation to be made as to the character of the composition which may have some bearing on the question of its provenance, namely, that the original, if as old as the last mentioned date, was no part of a mass. In all original compositions of mass music down to at least the latter part of the seventeenth century[2] the words "Gloria in excelsis Deo" were left for intonation by the celebrant alone according to the directions in the missal, and the choir only began, as in the early days of plainsong, with the words "Et in terra pax". My theory therefore is that the original composition was simply a setting of what we may call the biblical portion of the "Gloria", namely, the part which occurs in the Gospel narrative of the angels appearing to the shepherds[3]: "Gloria in excelsis deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis". My own limited knowledge of the subject extends only to two instances of such a piece, but I do not doubt that others could be mentioned. It would not, however, be surprising to find that old examples, though once common, are now very rare, considering the brief and unimportant character of the composition. The earlier of my two examples is in a four-part manuscript in the British Museum[4] apparently of the time of Queen Mary (1553—1558). It is a rather elaborate little piece by "Dr. Cooper"[5] headed "In die natali Domini".

The later example occurs in an engraving by John Sadeler after a drawing by Martin Vos, dated at Mainz 1587 and dedicated to the archbishop of Worms and other church dignitaries[6]. It represents the angels appearing to the shepherds. The leader, somewhat below the rest and in the centre, bears a scroll with the text in Latin from Luke II, 10: "Fear not, &c." Nine others seated or flying amidst the clouds are sing-

---

1) Canonici, Misc. 213, edited with facsimiles by J. F. R. Stainer and C. Stainer under the title of "Dufay and his Contemporaries" (London 1898).

2) A "missa brevis" by J. S. Bach is the earliest example I can name of the contrary practice. But several composers of the 18th century, even as late as Mozart, continued occasionally the old tradition. 3) Luke II, 14.

4) Addl. 17802 (fol. 108) and 17803—5.

5) John Cooper, said to be one of the leading composers of the sixteenth century, of whose life Mr. Barclay Squire has favoured me with the following particulars: "There is music by him in Add. MS. 31,922. Royal app. 58, and in Wynkyn de Worde's Booke of xx Songes (circa 1530). He proceeded Mus. Doc. at Cambridge in 1502: on 2 Ap. 1516 was appointed rector of East Horsley, Surrey: resigned the same year and became rector of Latchington, Essex, on 23 May 1516. His successor here was appointed (on Cooper's resignation) on 21 June 1526. After this I cannot trace him".

6) There is a copy in the British Museum.

ing from scrolls which they carry in their hands. Each scroll bears a separate part set to the words, "Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis". On two of the scrolls is added the name of the composer, Andreas Pevernage[1]. A circumstance that seems strongly to confirm the supposition that the restoration of the four first window scrolls was based on a setting of only the biblical text is that a determined attempt to crowd the words "pax hominibus bonae voluntatis" with two five-lined staves into scroll N° 3 has only succeeded by means of a violent truncation or abbreviation of the word "voluntatis", while the words "Laudamus te" and their empty plainsong staff are placed in possession of more than ample space in scroll 4. This suggests that the original grouping of the words was altered with the object of differentiating the style of the music after the word "voluntatis".

The absence of notes in scroll 3 may, I think, be taken as indicating a hopeless abandonment of the "restoration" intended; and it may also be concluded that the piece of glass which we now see there was originally manufactured in order to be placed in that scroll, if and when the notes had been added. But I think the presumption with regard to the first two scrolls is rather the other way. It seems not unlikely that they were originally in some other building, and that having come into possession of the guardians or restorers of this chapel they were mercilessly cut down and made use of for replacing the decayed or broken originals. As to the period of this operation I will do no more than suggest that the circumstances all seem to point to post-Reformation times, when the Mass in England had been abolished and its music had been buried and forgotten.

---

1) The whole has been printed in score in "Repertorium Musicae Antiquae" pt. 2, edited by John Bishop and J. Warren (London, 1848). It seems also extremely probable that it is the same as the piece referred to by Robert Eitner in his "Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke", s. v. "Pevernage": "Gloria in excelsis Deo, 9 voc. (von e. Kupferstiche v. J. Sadeler 1585): Caecilia von Oberhoffer, Luxemburg, 2. Jahrg., 1863, Nr. 7." Pevernage died at Antwerp in 1589. His compositions appear to have been for the most part printed there between 1578 and 1606.

Il Pater noster di Adriano Willaert

di

Oscar Chilesotti.

(Bassano, Vicenza.)

Nel V° volume della »Geschichte der Musik« von August Wilhelm Ambros, contenente svariatissime composizioni dei più celebri maestri dei secoli XV° e XVI°, messe in luce per cura di Otto Kade, è riprodotto (pag. 538—545) il *Pater noster* di Adriano Willaert secondo le edizioni del Gardane (Venezia, 1545) e del Petreius (Norimberga, 1538).

Una breve avvertenza appiè di pagina richiama l' attenzione del lettore, fino dalle prime battute, sopra alcuni molto notevoli (*sehr merkwürdige*) diesis, che sono segnati nell' edizione di Venezia e che mancano in quella di Norimberga.

Mesi addietro ebbi occasione di tradurre in notazione moderna alcune intavolature di liuto apparse verso la metà del secolo XVI, fra esse la

Intabolatura
di lautto libro secondo
Madrigali a cinque & a quattro
Motteti a cinque & a quattro,
Recercari di fantasia
Napolitane a quattro
Intabulati & accomodati per sonar di Lautto per lo Excellentissimo M
Julio abondante. Novamente poste in luce, & per
lui medemo corretti.
In Venetia appresso Hieronimo Scotto.
M.D.XLVIII.

Vi trovai il *Pater noster* del Willaert, e ne fui lietissimo, perchè, siccome nell' intavolatura appare l'esecuzione, mi riesciva possibile di rilevare senza dubbî quali alterazioni cromatiche erano usate, vivente l' autore e nel suo paese, per interpretare in modo perfetto questa composizione, che di certo fu molto apprezzata in quell' epoca se risuonava pur anche sulle corde del liuto.

Le intavolature stampate dallo Scotto sono troppo spesso molto scorrette; però con opportuni confronti ho potuto ricostruire compiutamente la musica del Willaert adattata, mercè qualche variante e qualche *bro-*

derie, alle sei corde del liuto dall' Abondante. Ne ho spostato il tono, come in tutte le mie trascrizioni, alla sesta maggiore, allo scopo di adoperare un solo rigo per la notazione e di rendere agevole l' esecuzione del pezzo trascritto sul terzino della chitarra in cui la terza corda sia abbassata di mezzo tono. Segno tra parentesi le note mancanti, spesso per errore, nella intavolatura.

Questa lascia scorgere moltissime alterazioni cromatiche delle quali nessuna delle edizioni citate nell' Ambros permette di supporre l' impiego. Tra queste sono veramente *merkwürdig* i due *la*♯ delle battute 57 e 75. Credo che il *re*♯ della battuta 72 sia un errore (*re*♮, oppure *fa*♯ invece di *sol*); il *re*♮ invece della battuta 36 viene in appoggio dell' edizione del Petreius. Il lettore potrà facilmente riscontrare le altre alterazioni del *do*, del *sol* e del *re*.

Le uniche differenze che esistono tra la intavolatura e le edizioni esaminate nell' Ambros si riferiscono alla battuta 41, stravagante nella intavolatura, e al *re* che sta nell' ultimo quarto della battuta 74: il testo originale dell' Ambros porta invece un *mi*.
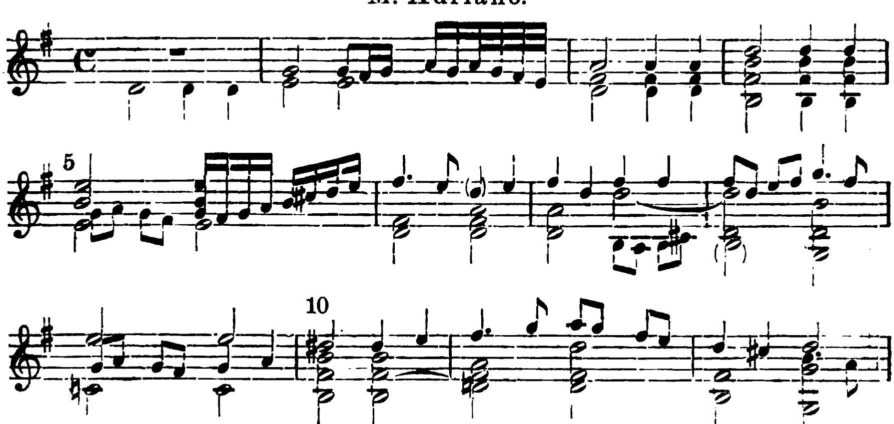
Noto pure che l' Abondante ha fatto di $^5{}_4$ la battuta 70; ma probabilmente si tratta di un errore nel segnare il ritmo. Le leggiere varianti nel ritmo delle ultime battute non hanno importanza.
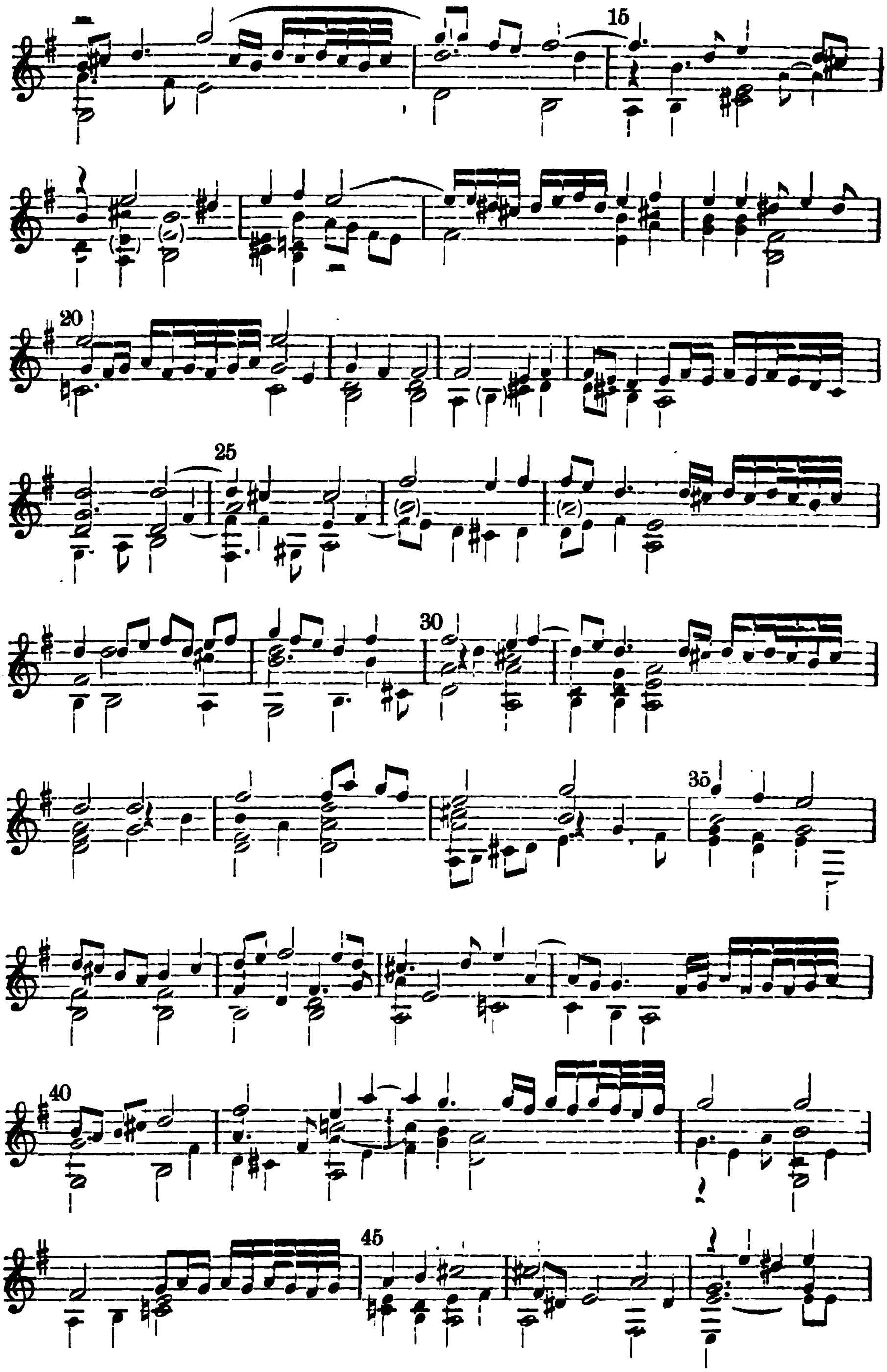
Alle nostre orecchie è divenuto ormai incomprensibile il significato del *Pater noster* del Willaert, come in generale di tutte le composizioni dell' epoca che precedette immediatamente quella del Palestrina; ma parmi che, a scoprire il processo di trasformazione delle tonalità antiche, non debbano riescire inutili lavori consimili a questo da me intrapreso.
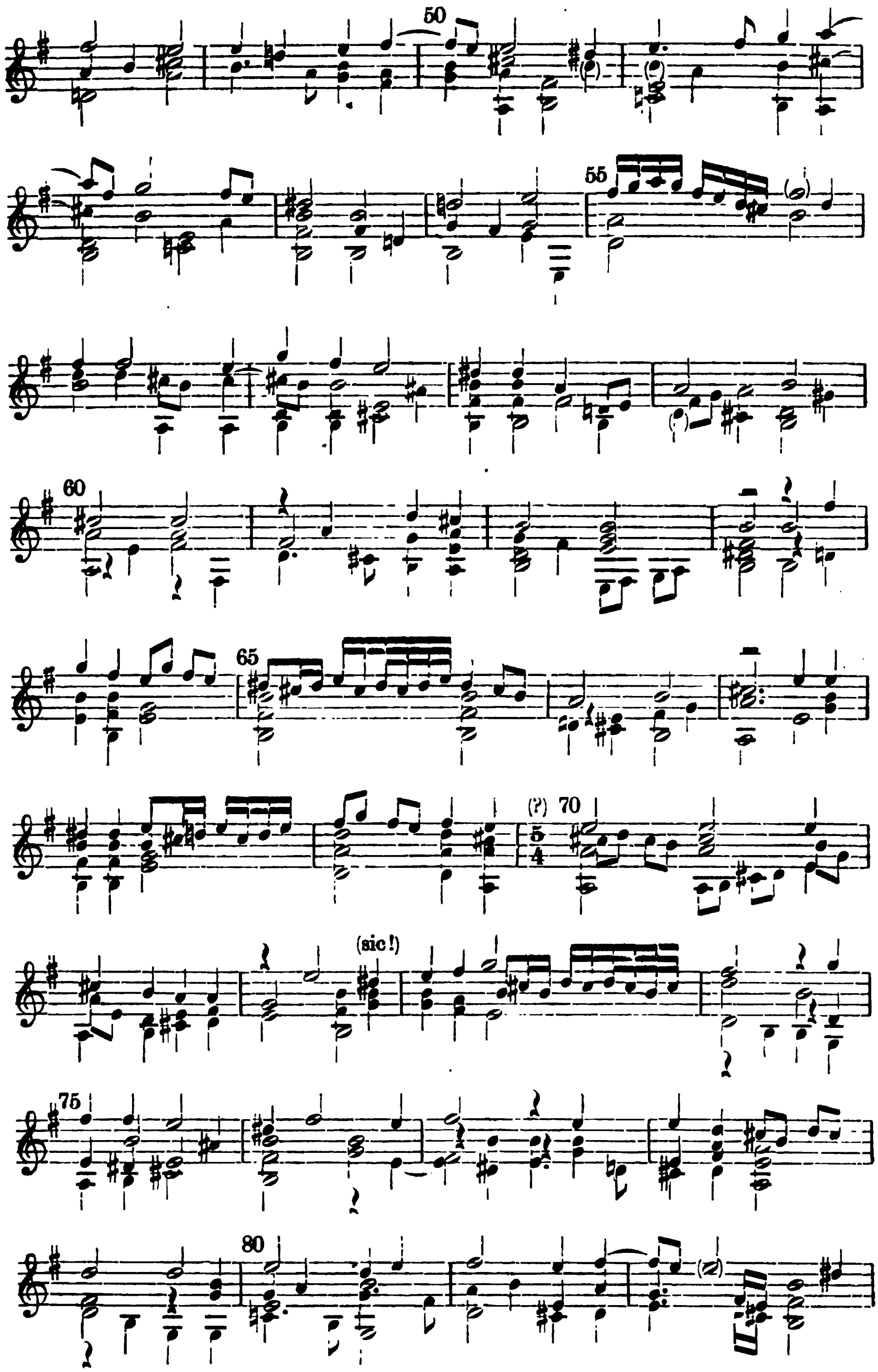
Pater noster
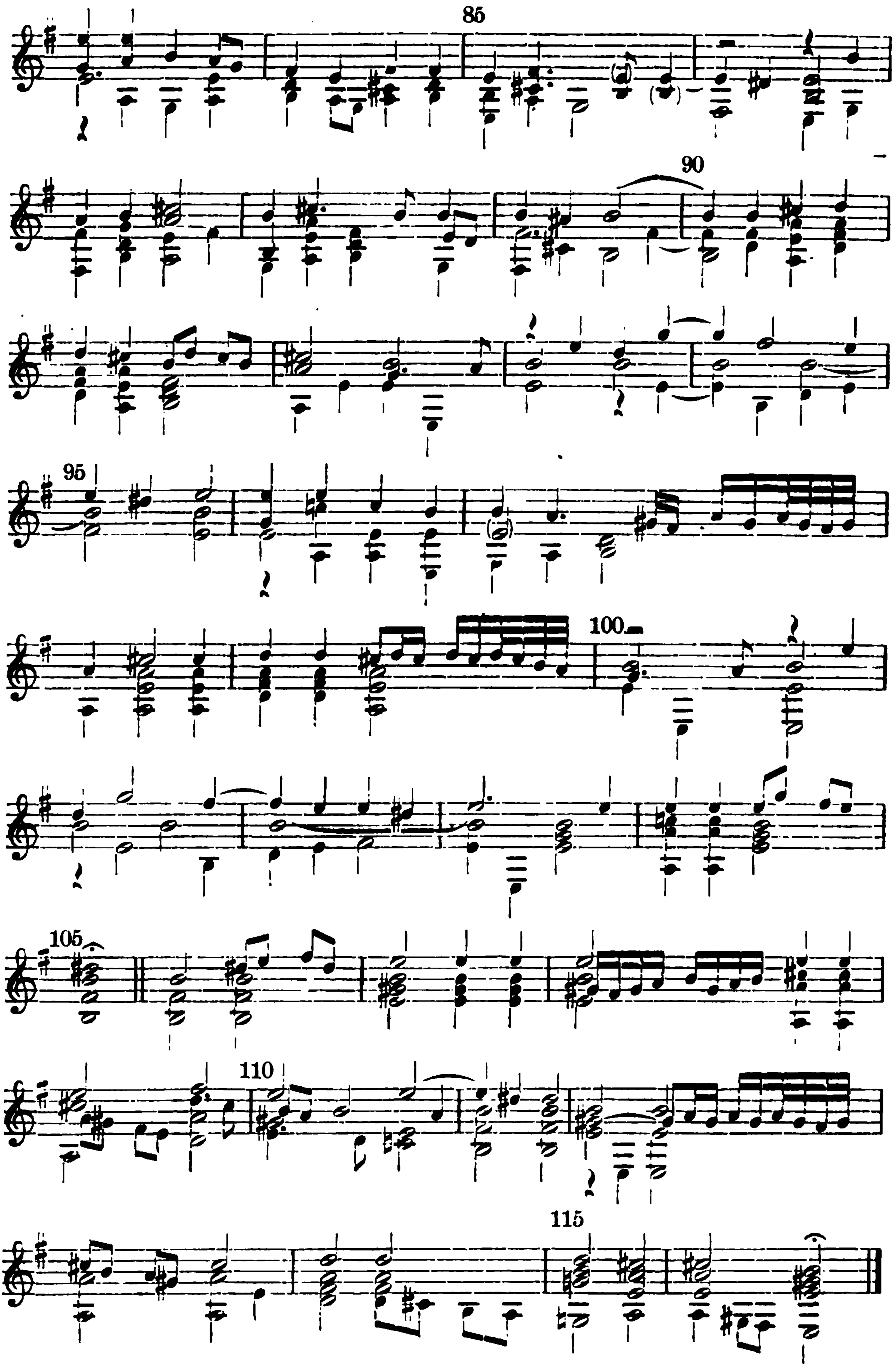
de

M. Adriano.




15
20
25
30
35
40
45


50
55
60
65
(?) 70
(sic!)
75
80


85
90
95
100
105
110
115

Kuhnau's Leben

von

Richard Münnich.
(Berlin.)

Einleitung[1]).

Als sicherster und vollständigster Leitfaden kann dem Biographen Johann Kuhnau's der dem Meister gewidmete Abschnitt in Mattheson's »Ehrenpforte«[2]) dienen; daneben aber sind zwei Nekrologe, einer in den Leipziger »*Nova Litteraria*«[3]), ein zweiter in Sicul's »Leipziger Annalen«[4]) zu berücksichtigen. Durch eine erstaunliche Familien-Ähnlichkeit verraten alle drei Lebensberichte ihre gemeinsame Abstammung, und in den *Nova Litteraria* wird ausdrücklich gesagt, daß ihre biographischen Daten auf einen von Kuhnau selbst verfaßten Lebensbericht zurückgehen. Dieser Quelle entstammen offenbar auch Sicul's Notizen. Mattheson nun sagt 1740[5]), sein Artikel sei »vor etwa 20 Jahren« geschrieben; darnach könnte er aus Sicul, dessen Büchlein um 17 Jahre zurücklag, geschöpft sein. Aber zwei Umstände sprechen dagegen. Die *Critica Musica* bringt einen Briefwechsel zwischen Kuhnau und Mattheson, der um die Jahreswende 1717/18 bei Gelegenheit des Buttstedt-Matthesonschen Streites über die Solmisation geführt wurde[6]). Mattheson pflegte in solchen Korrespondenzen die Bitte um einen Beitrag zur Ehrenpforte nicht zu unterlassen; ich erinnere nur an Haendel's Brief[7]). Kuhnau gegenüber aber ist davon nicht die Rede, und das ist um so bemerkenswerter, als er ihn ausdrücklich nach seinem Traktat über das Tetrachord fragt. Daß er ihn um die Lebensbeschreibung nicht anging, ist zum mindesten ein Wahrscheinlichkeits-Beweis dafür, daß er sie schon hatte. Zweitens aber sagt Mattheson in der Ehrenpforte, zur Zeit der Abfassung

1) Allen denen, die mich bei der vorliegenden Arbeit unterstützten, insbesondere Herrn Prof. Dr. O. Fleischer und Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann, sage ich meinen herzlichen Dank.

2) Mattheson, Grundlagen einer Ehrenpforte. Hamburg 1740. S. 153ff.

3) *Nova Litteraria in Supplementum Actorum Eruditorum.* Leipzig 1722. (Exemplar auf der Königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden.)

4) Christoph Ernst Sicul's *Annalium Lipsiensium maxime Academicorum Sectio XVI* Oder des Leipziger Jahr-Buchs zu dessen Dritten Bande Erste Fortsetzung. Leipzig 1723.

5) Mattheson, Ehrenpforte, Artikel »Kuhnau«.

6) Mattheson, *Criticae Musicae Tomus Secundus.* Hamburg 1725. S. 229ff.

7) A. a. O., S. 210f.

des Artikels habe Kuhnau noch vier unverheiratete Töchter gehabt. Demnach müssen die beiden erwachsenen Töchter, die Kuhnau am 31. Juli 1717 und am 19. Juli 1718 durch den Tod verlor[1], noch am Leben gewesen sein. Daraus ergiebt sich, daß der Artikel »Kuhnau« in der Ehrenpforte spätestens im Juli 1717 geschrieben ist, also sicher auf Kuhnau's autobiographischen Bericht gegründet ist. Beide, Sicul wie Mattheson, übernahmen diesen fast wörtlich, fügten nur einiges hinzu und ließen einiges beiseite.

Die nach Kuhnau's Tode von seinem Freunde und Verehrer, dem Stadtrichter Herzog in Merseburg, verfaßte Gedächtnis-Schrift[2] bietet zur Kenntnis von Kuhnau's Leben nichts; sie ist nur ein langweiliger Leichensermon, der die unglaublichen Tugenden des Verstorbenen schier endlos preist und sich in allerlei erbaulichen Phantasien über seine musikalische Verwendung im Himmel ergeht.

Der Mattheson-Sicul'sche Lebensbericht giebt für Kuhnau's Biographie ein fertiges Gerüst. Aber gerade das ist dem Fortgange der biographischen Forschungen über Kuhnau nicht günstig gewesen: man begnügte sich mit dem Gerüst, anstatt es auszubauen. Die einzige Änderung, die man an Kuhnau's Biographie vornahm, war für längere Zeit eine gewaltsame Verkürzung seiner Lebenszeit. Gerber[3] schrieb infolge irgend eines Irrtums, wahrscheinlich nur eines Druckfehlers, 1667 statt 1660 als Geburtsjahr. Natürlich wurde diese Änderung für eine wohlbegründete Korrektur gehalten und ging unter anderm in die *Biographie universelle* von Fétis[4], das große Bach-Werk von Spitta[5], in das Handbuch von Dommer[6], das Musik-Lexikon von Riemann[7] und die ganze populäre Litteratur über, bis die ursprüngliche Lesart durch Veröffentlichung des Geisinger Taufzeugnisses[8] in ihre Rechte wiedereingesetzt und vervoll-

---

1) Vgl. unten.

2) *Memoria Beate Defuncti Directoris Chori Musices Lipsiensis, Dn. Johannis Kuhnau, Polyhistoris Musici, Et Reliqua, Summopere Incluti, Exhibita ab Ernesto Wilhelmo Herzog, Comite Palatino Caesareo et Praetore Merseburgensi. Lipsiae, Apud Joh. Theodorum Boethium Anno 1722.* (Exemplar in Dresden.)

3) Gerber, Tonkünstler-Lexikon, 1790. Artikel »Kuhnau«.

4) Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 1837—1844; 2. Aufl. 1860—1865. Artikel »Kuhnau«.

5) Spitta, Johann Sebastian Bach, Leipzig 1873 und 1880. Ebenso: Allgemeine Deutsche Biographie, Artikel »Kuhnau«.

6) Arrey v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1868, 2. Aufl. 1878.

7) Hugo Riemann, Musik-Lexikon, 5. Auflage. Leipzig 1899. (Die vorhergehende Auflage hatte das richtige Datum!)

8) Sie geschah in den Monatsheften für Musikgeschichte (XXI, 54) durch Herrn Johannes Schreyer in Dresden, der auch meinen Studien von Anfang an das freundlichste Interesse geschenkt und mich zu dauerndem Danke verpflichtet hat.

ständigt wurde. Neue Beiträge von Wichtigkeit gab nur Philipp Spitta, der auch Kuhnau's Stellung in der Musikgeschichte beleuchtete. Seine Bedeutung als Klavierkomponist wurde zum Teil von Shedlock[1]), in großem historischem Zusammenhange und unter Anwendung neuer Gesichtspunkte von Max Seiffert[2]) gewürdigt. Die Vokalkompositionen sind nur vorübergehend und nicht vollständig von Spitta in Betracht gezogen; Winterfeld[3]) hat sie garnicht beachtet.

Hieraus ergeben sich die Aufgaben, die der musikhistorischen Forschung Kuhnau gegenüber noch obliegen: Ausbau des alten biographischen Gerüstes, Rückblick auf die Instrumentalkompositionen und zusammenfassende Analyse der Vokalwerke. Die vorliegende Abhandlung beschränkt sich auf die Darstellung von Kuhnau's Leben.

1. Geising und Dresden.

Johann Kuhnau ist am 6. April 1660 zu Geising im sächsischen Erzgebirge, unweit der böhmischen Grenze, geboren. Die betreffende Notiz im Geisinger Kirchenbuche wurde mir in folgender Form mitgeteilt[4]):

»1660 *mense Aprili*: Barthel Kuhn Neugeising ein Sohn gebohren den 6. *Aprilis mane circa h.* 7 und den 8. *April* getaufft nahmens *Johannes*.«

Unter den Taufzeugen interessiert uns besonders ein Name: »Andreas Schelle, *juvenis*, Abraham Schellens des Schmelzers Sohn«. Da bekannt ist, daß Kuhnau's Vorgänger im Thomas-Kantorat, Johann Schelle, aus dem Geisinger Kantorhause stammte[5]), dürfen wir Kuhnau's Paten Andreas Schelle für einen Verwandten Johann Schelle's halten. Dann aber bestanden von Hause aus enge Familien-Beziehungen zwischen Schelle[6]) und Kuhnau, die dem letzteren in der That förderlich geworden zu sein scheinen[7]).

1) J. S. Shedlock, B. A., Die Klavier-Sonate, ihr Ursprung und ihre Entwickelung. Aus dem Englischen übersetzt von Olga Stieglitz. Berlin 1897. Das ganze zweite Kapitel (S. 28—53) ist Kuhnau gewidmet.

2) Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, besonders S. 237 ff.

3) C. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, 3 Bde., 1843—1847.

4) Alle vermerkten Nachrichten aus dem Kirchenbuche zu Geising verdanke ich der Liebenswürdigkeit des dortigen Pfarrers, Herrn Pastor Fraustadt, der durch wiederholte Nachforschungen im Interesse meiner Arbeit mich zu herzlichstem Danke verpflichtet hat.

5) M. Christoph Meißner, Umständliche Nachricht von der Zien-Berg-Stadt Altenberg etc., Dresden und Leipzig 1747. S. 566 ff. — Andreas Schelle als Kuhnau's Pate erwähnt von Schreyer, Monatshefte f. Musikgesch. XXI, S. 54, wo der Wortlaut des Taufzeugnisses etwas anders, anscheinend vollständiger ist als hier.

6) Kuhnau selbst nennt ihn geradezu »Vetter«. (Vgl. B. F. Richter, Zwei Funeralprogramme auf die Thomas-Kantoren Sebastian Knüpfer und Joh. Schelle. Monatshefte für Musikgesch. XXXIV, 1.) 7) Siehe unten S. 504.

Geising gilt heute als ein Ort. In älterer Zeit sollen die beiden Teile, Alt- und Neugeising, die nur durch einen kleinen Bach, den sogenannten Geisingbach, getrennt sind, unter verschiedener kirchlicher Verwaltung gestanden haben[1]). In Kuhnau's Geburtszeugnis hat der Name Neugeising nur noch eine rein lokale Bedeutung, als Bezeichnung der Lage des Wohnortes, die in anderem Zusammenhange genauer angegeben wird »als obig der Ratsmühle«.

Der Familienname tritt im Geisinger Kirchenbuche überwiegend in der Form Kuhn auf; sie kommt in 11 Notizen 6 mal vor. Daneben findet sich 4mal Kühn(e?) und nur 1mal, in dem Vermerk des Todes der Mutter (27. December 1709), die uns geläufige Form Kuhnau. Überhaupt zum ersten Male in dieser Form erscheint der Name in den Leipziger Ratsprotokollen[2]) vom 3. Oktober 1684 bei der Wahl Kuhnau's zum Organisten der Thomas-Kirche, während er zwei Jahre vorher, am 26. September 1682, bei der vergeblichen Bewerbung um diesen Posten als Cuno bezeichnet und noch in demselben Jahre, im Februar, als Zittauer Gymnasiast[3]) unter dem alten Namen Kuhn erwähnt wird. Es ergiebt sich also deutlich die Veränderungsfolge: Kuhn-Cuno-Kuhnau. Ich möchte aus der Konstanz, die diese Formen innerhalb ihrer Zeit haben, auf eine beabsichtigte und bewußte Umwandlung des Namens schließen. Freilich wird Kuhnau's Vater bei seinem Tode (24. Januar 1700) noch Kuhn genannt. Johann aber und vielleicht auch seine Brüder — mit Sicherheit ist es von Andreas bezeugt[4]) — hatten den neuen Namen bereits angenommen; die Mutter, die den vollen Ruhm ihres Sohnes Johann noch erlebte, wird nicht gezögert haben, den Namen, der draußen in der musikalischen Welt einen so guten Klang bekommen hatte, gegen den früheren schlichten einzutauschen. Welche Gründe aber für Johann und seine Brüder bestimmend gewesen sein mögen, ist nicht zu ersehen.

Die Familie stammt aus Graupen[5]) in Böhmen. Der Großvater hatte, wie so viele andere, die dem protestantischen Glauben treu zugethan waren, dem Drucke der Gegenreformation weichen »und alles das seinige

1) M. Christoph Meißner, a. a. O.

2) Alle den Leipziger Ratsprotokollen entnommenen Notizen verdanke ich der Güte des Herrn Organist B. F. Richter, der die von ihm selbst angefertigten Auszüge und Kopien mir für längere Zeit zur Verfügung stellte.

3) Nachrichten aus Zittau verdanke ich, nächst dem gütigen Entgegenkommen der dortigen Behörden, der freundlichen Vermittelung des Johanneum-Cantors Herrn Paul Stoebe, der sich zu Gunsten meiner Arbeit mehrfach bemühte.

4) Durch Notizen im Kirchenbuch zu Groitzsch, wo der Name »Kunau« und »Kuhnau« geschrieben wird.

5) Vgl. den Nekrolog in den *Nova Litteraria*.

mit dem Rücken ansehen müssen«[1]). Wann die Übersiedelung erfolgte, ist nicht mehr festzustellen. Die Nachrichten aus jener Zeit fließen überaus spärlich; Kirchenbücher und Orts-Chroniken wurden während des dreißigjährigen Krieges nur sehr unordentlich geführt und häufig von Soldaten teilweise oder ganz zerstört. Von Geising wird aus dieser Zeit berichtet, daß der damalige Pfarrer Salomon Teichmann »viel ausgestanden hat, aber auch mit Bitten und Flehen so viel nicht erhalten können, daß das hiesige Kirchen-Buch nicht von den Kayserl. Soldaten zerrissen und zerfleischt worden, gleichwie er auch selber einen Hieb in den Kopff bekommen«[2]). Während in anderen Orten Sachsens ziemlich genaue Exulanten-Listen aufgestellt sind[3]), ist dies in Geising nicht der Fall. Eine Orts-Chronik existirt nicht, und das Kirchenbuch giebt keine Auskunft, erwähnt auch bei keinem Mitgliede der Familie Kuhn die Einwanderung aus Böhmen.

In Geising wird die Familie zum ersten Mal bei der Trauung der Eltern unseres Kuhnau genannt:

»1656: 18. Febr. Barthel Kuhn Tischer allhier getraut mit Jungfrau Susannen, Martin Schmiedes, Bürgers und Schneiders allhier ehelichen Tochter[4]).«

Ob Barthel (Bartholomaeus) Kuhn schon in Geising geboren ist, läßt sich nicht feststellen. Da in seiner Todesnotiz[5]) angegeben wird, er habe ein Alter von 75 Jahren 22 Wochen erreicht, muß er Ende August oder Anfang September 1624 geboren worden sein; in dieser Zeit aber kann das Fehlen eines Vermerkes über seine Geburt bei dem geschilderten Schicksale des Geisinger Kirchenbuches nicht als Beweis gegen Geising als seinen Geburtsort gelten. Die Mutter Johann Kuhnau's, Frau Susanna geborene Schmiedin, war bestimmt ein Geisinger Kind. In der Todesnotiz[6]) wird ihr Alter als 74 Jahr weniger 12 Wochen 1 Tag (5 Tage?) angegeben. Darnach müßte sie Ende März 1636 geboren sein. In der That findet sich im Kirchenbuche unterm 16. März des genannten Jahres die Geburt (oder Taufe) einer Susanna vermerkt; vom Vater wird aber nur der Vorname genannt: Martin. Da man nicht annehmen kann, daß in einem so kleinen Orte wie Geising innerhalb einer Woche zweien Martins zwei Susannen geboren wurden, bezieht sich dieser Vermerk offenbar auf die spätere Mutter unseres Johann.

In der Ehe Barthel Kuhn's und Susanna's entwickelte sich schnell ein reicher Kindersegen: Bereits am 29.(?) November 1656 wird eine

---

1) Mattheson, Ehrenpforte S. 153.
2) M. Christoph Meißner, a. a. O., S. 573.
3) Peschek, Die böhmischen Exulanten in Sachsen. Leipzig 1857.
4) Auch dieses Trauzeugnis hat bei Schreyer, a. a. O., etwas abweichenden Wortlaut. 5) Siehe oben. 6) Siehe oben.

Tochter Margarethe geboren. Am 31. August 1657 läßt Barthel einen Sohn Andreas »täuffen«, der auch fernerhin noch erwähnt werden wird. Am 6. April 1660 folgt unser Johann, am 4. Oktober 1662 ein Sohn Abraham, am 9. August 1664 eine Tochter Elisabeth, die jedoch schon im Alter von 9 Jahren starb. Am 4. Dezember 1667 wird wieder ein Sohn Abraham geboren, was darauf schließen läßt, daß der vorher genannte inzwischen gestorben war. Der an anderen Stellen[1]) erwähnte Bruder Gottfried kommt in den mir bekannt gewordenen Vermerken des Kirchenbuches nicht vor. Er muß zu Beginn des Jahres 1674 geboren sein[2]), kam 1686 auf die Dresdener Kreuzschule[3]), wurde später Kantor zu Weida[4]) (seit 1815 zum Großherzogtum Sachsen-Weimar gehörig) und wirkte von 1699 bis zu seinem am 27. August 1730 erfolgten Tode in dem erst ein halbes Jahrhundert zuvor von Exulanten gegründeten Johann-Georgenstadt.

Von den übrigen Geschwistern Johanns können wir den Bruder Andreas auf seinem weiteren Lebensgange verfolgen: Er widmete sich schon frühzeitig der Musik; wir werden ihn als Kapellknaben in Dresden antreffen. Später wurde er Kantor zu Weesenstein[5]), am 28. Juni 1693 zu Groitzsch und am 10. Mai 1700 zu St. Annaberg[6]), wo er am 16. Juni 1721 starb.

Alle drei Söhne Barthel Kuhn's, von denen wir etwas wissen, waren also Musiker! Dazu kommt, daß der einzige Verwandte, von dem wir außerdem noch hören, auch ein Musiker ist: Salomon Krügner, kurfürstlicher Hofmusikus zu Dresden[7]). Freilich wissen wir nicht, wie dieser Krügner mit Kuhnau's verwandt war. Er wird von Sicul als »Vetter«, von Mattheson als »Verwandter und Landsmann« der Familie erwähnt. Im Geisinger Kirchenbuche kommt sein Name wiederholt vor: Im Jahre 1660 heiraten zwei Salomon Krügner, von denen der eine auch wiederum einen Salomon Krügner aus Altgeising zum Vater hat; aber die Berufe dieser Männer werden nicht angegeben, und eine geborene

1) M. Christoph Meißner, a. a. O. — Joh. Christoph Engelschall, Beschreibung der Exulanten- und Bergstadt Johann-Georgenstadt, Leipzig 1723. Siehe ferner: Reinhard Vollhardt, Geschichte der Kantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen, Berlin 1899, S. 162.

2) Nach dem Kirchenbuche zu Johann-Georgenstadt war er bei seinem Tode $56^1/_2$ Jahre alt.

3) M. Christoph Meißner, a. a. O., S. 577f.

4) Johann Christoph Engelschall, Beschreibung der Exulanten- und Bergstadt Johann Georgenstadt, Leipzig 1723, S. 57 u. 59.

5) Nähere Nachforschungen, die das Hofmarschallamt Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg Herzogs zu Sachsen auf meine Bitte veranlaßte, haben zu keinem wesentlichen Resultat geführt; Herrn Schloßprediger Größel bin ich zu Dank verpflichtet.

6) M. Christoph Meißner, a. a. O., S. 566ff.

7) Mattheson, a. a. O.

Kuhnau hat keiner von ihnen zur Frau gehabt. Möglich also, daß die »Verwandtschaft« etwas weitläufig oder gar nur Wahlverwandtschaft war, die sich auf langjährige Nachbarschaft und beiderseitige Liebe zur Musik gründete. Auf jeden Fall bleibt übrig, daß alle uns bekannten Söhne Barthel Kuhn's Musiker sind, daß also wohl Neigung und Talent ihnen von vornherein im Blute lag.

Wie die erste Jugendzeit Kuhnau's verlief, wissen wir nicht. Da der Großvater in Böhmen alles verloren und der Vater in Geising keine Möglichkeit hatte, große Glücksgüter zu erwerben, wurden die Geschwister sicherlich früh angehalten, überall zuzugreifen und jede Arbeit, die nötig war, selbst zu verrichten. Tummelten sie sich draußen umher, so geschah es in der schönsten Natur. Geising liegt mitten im Gebirge. Wo heute freies Feld ist, mag damals noch Wald gestanden haben; dann war das Örtchen ganz eine Welt für sich.

Schon früh verließ der Knabe das Elternhaus. Der Zeitpunkt wird in den Quellen nicht übereinstimmend angegeben, er kann jedoch erschlossen werden. Nach Mattheson[1]) merkte man in seinem neunten Jahre, daß »sich nicht nur eine große Fähigkeit zu allen guten Wissenschafften und Künsten, sondern auch eine angenehme Stimme zum Singen hervorthat.« Mit dieser Wahrnehmung trat an die Eltern die Aufgabe heran, die Möglichkeit einer gründlichen und doch kostenlosen Ausbildung seiner Anlagen anzubahnen. Diese Aufgabe war nicht unüberwindlich schwer. Gute Diskantisten waren in damaliger Zeit, wo der Frauengesang in der Kirche noch allgemein verpönt war, äußerst geschätzt. Überdies hatte man für den älteren Bruder Andreas, als sich bei ihm das Talent gezeigt hatte, den Weg bereits gefunden. Er war nach Dresden gebracht worden und hatte dort als Ratsdiskantist bei der Kreuzkirche Gelegenheit gefunden, Studium und eigenen Erwerb von vornherein zu vereinigen. Sicherlich hatte man dieses Glück irgendwie dem »Vetter und Landsmann« Krügner zu verdanken. Man brauchte sich jetzt also nur von neuem an den alten Hausfreund zu wenden und den begabten Knaben dessen »Anführung« zu übergeben.

Über die Persönlichkeit des Mannes, der auf Kuhnau's erste musikalische Ausbildung, wenn auch nicht durch persönlichen Unterricht, Einfluß hatte, wissen wir nichts. Die Anmerkung Mattheson's, daß er im »musikalischen Wörterbuche« nicht verzeichnet sei, gilt heute noch. Wann er in den kurfürstlichen Dienst getreten war, was für eine Stellung er bekleidete, als er sich Kuhnau's annahm, darüber haben wir nicht das geringste urkundliche Zeugnis. Das einzige über ihn vorhandene Aktenstück ist eine Bestallungs-Urkunde vom 8. Februar 1692, worin er

1) Mattheson, a. a. O.

zum »*Musicum Instrumentalem* und *Cornettisten*« in der Kapelle Kurfürst Johann Georgs IV. »fernerweit aufgenommen und bestellet« wird[1]). Es handelt sich also nur um eine Erneuerung seiner Anstellung, vielleicht Veränderung des Gehaltes und etlicher Dienstpflichten; die ursprüngliche Bestallungs-Ordre liegt uns nicht vor. Ist er — woran kaum ein Zweifel möglich ist — einer der beiden Salomon Krügner, deren Trauung 1660 im Geisinger Kirchenbuch verzeichnet ist, so war er, als Kuhnau nach Dresden kam, ein Mann in den besten Jahren, der wohl imstande sein mochte, dem Knaben wenigstens zum Teile die Eltern zu ersetzen.

Diese hatten sich die nächste Zukunft ihres Sohnes gewiß so gedacht, daß er von Krügner in einigen Instrumenten unterrichtet werden und bei günstiger Gelegenheit in die Kapelle eintreten sollte, etwa zunächst als Kapellknabe. 1656, beim Tode Johann Georgs I., gab es deren sechs[2]). Wir hören nichts davon, daß diese Zahl in den folgenden Jahren verringert worden wäre, und haben Grund, eher das Gegenteil zu vermuten. Die Altersgrenzen, innerhalb deren die Knaben stehen mußten, waren natürlich eng gezogen. Demnach ließ sich berechnen, daß es durchschnittlich mindestens eine vakante Stelle in jedem Jahre gab. Die Aussichten waren also für einen tüchtigen und gut empfohlenen jungen Sänger nicht ungünstig. War nun Krügner schon damals, wie es für später ausdrücklich bezeugt ist, an dem Unterrichte der kurfürstlichen Kapellknaben beteiligt, so war die Hoffnung, daß Johann dort einmal unterkommen könnte, doppelt berechtigt.

Es kam jedoch anders. Krügner behielt den Unterricht, wie es scheint, nur kurze Zeit und übergab den Knaben dann dem Hoforganisten Kittel. Mattheson und Sicul nennen ihn mit Vornamen Christian. Da jedoch der einzige zu dieser Zeit in Betracht kommende Christian Kittel bereits durch kurfürstliches Dekret vom 28. September 1662[3]) mit dem respektablen Gehalt von 600 Thalern zum »Geheimen Cammerirer« und Rechnungsführer der Kapelle ernannt worden war[4]), so liegt offenbar eine Verwechslung mit seinem mutmaßlichen Bruder Christoph Kittel vor. Dieser erhielt die Bestallung zum Hoforganisten im Jahre 1645. Wenn er wirklich, was Fürstenau[5]) vermutet, ein Sohn des 1603 geborenen

1) Kgl. Sächsisches Haupt-Staatsarchiv zu Dresden. Rep. LII Gen. ns: 1968 Loc. 33346, Bl. 480, 81. Dieses und andere Schriftstücke wurden mir von der Archiv-Direktion freundlichst zur Verfügung gestellt. Es folgt im Anhang A Nr. 1.

2) Vgl. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten Joh. Georg II., Joh. Georg III. und Joh. Georg IV. Dresden 1861, S. 136f.

3) Dieses liegt mir abschriftlich vor.

4) Vgl. Fürstenau, a. a. O., S. 32 und 172.

5) A. a. O., S. 32.

Theorbisten Kaspar Kittel war, muß er damals noch sehr jung gewesen sein. Trotzdem waren seine Amtspflichten recht umfassend[1]). Was uns hier am meisten interessieren muß, ist die Thatsache, daß zu diesen Pflichten auch die Erteilung von Gesangsunterricht an die Diskantisten der Kapelle gehörte. Offenbar sagte sich Krügner, daß die Vorbereitung des kleinen Johann zur Übernahme einer Kapellknaben-Stelle auf keine Weise besser geschehen könne, als durch seine Teilnahme an deren Übungen oder wenigstens Unterweisung durch denselben Lehrer.

So wurde denn der Knabe Christoph Kittel's Schüler. Er siedelte in das Haus des neuen Lehrers über und war scheinbar wohl geborgen. Wissen wir auch über Christoph Kittel nichts Näheres, so ist uns doch etwas von dem Lehrstoff, den er beim Unterricht gebrauchte, bekannt. In der Vorrede der von ihm herausgegebenen zwölf geistlichen Gesänge Heinrich Schützens[2]) sagt es ausdrücklich, er habe zahlreiche Tonwerke Schützens »colligiret«, um seine Schüler daran zu »exerciren«.

Aber sei es nun, daß die Anforderungen, welche Kittel an seine Kapellknaben stellen durfte, für den noch allzujungen Johann zu hoch waren, sei es, daß Kittel es nicht verstand, sachliche Strenge mit persönlicher Milde zu vereinigen: Johann mußte bald das Geständnis machen, daß ihm »die Lehrart daselbst etwas scharff vorkam«[3]). Auch vermochte der schüchterne Knabe sich nicht an den Umgang mit lauter Unbekannten, zumal diese meistenteils Italiener waren, zu gewöhnen[4]). Es wurde ihm nun gestattet, zu seinem älteren Bruder, Andreas Kuhnau, zu ziehen, der als Kapellknabe bei der Kreuzkirche angestellt und dem Organisten Alexander Heringk zu Pflege und Unterricht anvertraut war. Nach kurzer Zeit schon wurde eine dieser Stellen frei, und der kleine Johann rückte zum Amtsgefährten seines Bruders auf.

Nach Sicul's[5]) Angabe wäre der Hergang etwas anders gewesen. Er berichtet, der Knabe sei schon im neunten Jahre, »weil seine angenehme Stimme am Churfürstl. Sächs. Hofe bekannt worden, unter die Kapell-Knaben aufgenommen worden.« Diese Aufnahme wäre dann also vor dem 6. April 1669 erfolgt. Nun trat Kuhnau in die Kreuzschule erst am 2. Februar 1671 ein[6]). Dieser Eintritt geschah sowohl nach Sicul wie nach Mattheson gleichzeitig mit Übernahme der Ratsdiskantisten-

1) Siehe die Bestallungs-Urkunde in Anhang A, Nr. 2.

2) Zwölff Geistliche Gesänge Mit Vier Stimmen Für kleine Cantoreyen zum Chor Benebenst dem *Basso Continuo* nach beliebung hierbey zu gebrauchen, etc. Vgl. Spitta's Gesamtausgabe Bd. XII, S. 113 ff.

3) Mattheson, a. a. O.

4) Sicul, a. a. O.

5) A. a. O.

6) Laut freundlicher Mitteilung des gegenwärtigen Rektors der Kreuzschule, Herrn Prof. Dr. Stürenburg, der mich auch sonst gütigst unterstützte.

Stelle[1]). Demnach hätte Kuhnau, da er »gar bald« nach der Übersiedlung zu Heringk seines Bruders Amtsgenosse wurde, zum mindesten nicht viel weniger als $1^3/_4$ Jahre gebraucht, um zu merken, daß er sich bei Kittel nicht wohl fühlte. Wer will das annehmen? Ich ziehe also den Schluß, daß das »neunte Lebensjahr« für die Übersiedlung nach Dresden zu niedrig gegriffen ist und daß er in der Kurfürstlichen Kapelle nur vorübergehend die bloße Anwartschaft auf eine Diskantisten-Stelle hatte. Nach Dresden kam er sicherlich erst 1670, und wahrscheinlich erst gegen Ende des Jahres.

Die Einrichtung der Ratsdiskantisten bestand erst seit 1664[2]). Sie gehört zu den in Dresden so gut wie in Leipzig immer wiederkehrenden Versuchen zur Hebung der kirchlichen Tonkunst. Die aus frommen Stiftungen hervorgegangenen Schulen hatten Jahrhunderte lang geistliche Musik mit Sorgfalt gepflegt und den öffentlichen Gottesdiensten, Trauungen, Begräbnissen und dergleichen von ihrem Reichtume gespendet. Es war von alter Zeit her üblich, daß zu solchen Gelegenheiten die Schüler, und in Dresden speziell die Kreuzschüler, unter Leitung des Kantors oder des Organisten der Kreuzkirche zum Gesange herangezogen wurden. Dies mußte im Laufe der Zeit notwendig zu mißlichen Verhältnissen führen. Die Stadt wuchs und mit ihr die Zahl der »Aufwartungen«, die von den Schülern verlangt wurden; Andacht und ernste Bemühung aber gingen natürlich in entsprechendem Maße zurück. Andererseits begann die rein wissenschaftliche Aufgabe der Schule mehr und mehr in den Vordergrund zu treten. Durch diesen Wandel ist es zu erklären, daß gerade die wissenschaftlich tüchtigsten Rektoren am meisten dazu beitrugen, die musikalische Wirksamkeit der Schule zu beeinträchtigen. An der Kreuzschule ist es besonders der sonst hochverdiente Rektor Johann Bohemus, dem dieser Vorwurf gemacht wird[3]). Nach unzweifelhaft feststehender Bestimmung sollten in das Alumnat der Schule nur solche Knaben aufgenommen werden, die musikalisch hinreichend begabt waren, um für die ihnen dort gebotenen Vergünstigungen durch wirksame Teilnahme am öffentlichen Gesang Entgelt zu leisten. Unter der zahlreichen Menge von Schülern, die der wissenschaftliche Ruf des Rektors anzog, fanden sich auch viele unbemittelte, die, ohne musikalisch begabt zu sein, doch Aufnahme in das Alumnat begehrten. In solchen Fällen kam es vor, daß der Rektor, obwohl neben der wissenschaftlichen Prüfung, die ihm oblag, auch eine musikalische durch den Kantor vorgeschrieben war, die Aufnahme allein vollzog, ohne sich um Kantor und musikalische

1) Vgl. die betreffenden Stellen a. a. O.

2) Karl Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1894. S. 308 f.

3) Ebenda S. 307.

Prüfung zu bekümmern. Man kann sich heutzutage wundern, wie dergleichen Eigenmächtigkeiten möglich waren, ohne daß der Kantor sofort protestierte und die Behörden energisch einschritten. Aber man muß daran denken, daß damals so gut wie heute künstlerische Rücksichten für eine Verwaltung durchaus untergeordnete Gesichtspunkte waren und der strenge Gehorsam gegen einmal gegebene Vorschriften, an den uns der preußische Beamtenstaat gewöhnt hat, der Zeit noch fremd war. Erlaubte sich der Rektor Eigenmächtigkeiten gegenüber dem Kantor, so griff der die Schulaufsicht führende Superintendent dafür gelegentlich sehr stark in die Rechte des Rektors ein[1]). In dieser Herstellung einer ausgleichenden Gerechtigkeit konnte freilich der Kantor keinen großen Trost finden. Wurde es ihm schließlich zu bunt, so versuchte er sein Heil wohl auch mit einem Protest. Er that es sogar häufig; Beschwerden über den Rektor gehören mit zu den Leitmotiven, die einem in den Kantoren-Akten jener Zeit immer wieder entgegenklingen. Aber gerade die Häufigkeit solcher Beschwerden beweist uns, wie wenig Eindruck sie auf die Väter der Stadt machten.

Dennoch wurde gelegentlich einmal, wenn die äußeren Umstände dafür günstig waren, das Faß zum Überlaufen gebracht. In Dresden führte der rührige Kreuzkantor Jakob Beutel[2]) den Kampf gegen die Indolenz in Sachen der Musikpflege. Gleich nach seinem Amtsantritte petitionierte er beim Rate um Errichtung zweier besonderer Diskantisten-Stellen, da gerade im Diskant der Mangel an zuverlässigen Sängern am empfindlichsten war. Im nächsten Jahre wiederholte er sein Gesuch. Jetzt kam es auch zu einem Ratsbeschluß, der Beutel's Forderung gewährte und sogleich nähere Bestimmungen traf. Dies war im Jahre 1655. Höchst verwunderlicherweise begegnet uns in den Ratsprotokollen nach nicht weniger als neun Jahren ein anderer Beschluß, der wiederum genau dasselbe wie früher festsetzt und in einer längeren Urkunde niedergelegt ist[3]). Der frühere Beschluß war also einfach nicht zur Ausführung gekommen. In dem Eingange der zweiten Urkunde ist es für die Stellung des Kantors sehr charakteristisch, daß die »Deliberationen« und »Communicationen«, welche zu der neuen Verordnung führten, wohl zwischen dem Superintendenten und dem Rektor, aber niemals unter Hinzuziehung des Kantors stattfanden[4]). Wenn ferner die musikalische Prüfung, wie

1) Otto Meltzer, M. Johann Bohemus, Kais. Gekrönter Poet, Rektor der Kreuzschule zu Dresden. Ein Beitrag zur Geschichte der Pädagogik und Litteratur. Leipzig, 1875, S. 11 f.

2) Karl Held, a. a. O., S. 305 ff.

3) Karl Held, a. a. O., S. 308. Dort ist die Stiftungsurkunde der Ratsdiskanten-Stellen der Hauptsache nach wiedergegeben.

4) Dieser Eingang der Urkunde fehlt bei Held.

man nach dem Wortlaut der Urkunde annehmen muß, von nun an vor Rektor und Kantor gemeinsam stattfand, so war für den Kantor die Sachlage kaum gebessert; denn der musikalisch sehr uninteressierte Rektor wird wissenschaftlich begabten Schülern gegenüber in der musikalischen Prüfung von rührender Milde gewesen sein. Immerhin war die Einrichtung der beiden neuen Diskantisten-Stellen eine Besserung, mit der Beutel sicherlich zufrieden war.

Die anfänglich gegebene Bestimmung, daß diese Knaben erst beim Eintritt des Stimmwechsels in die Kreuzschule aufgenommen werden sollten, war zu unzweckmäßig, um auf die Dauer innegehalten zu werden. Andreas Kuhnau war erst 12¼ Jahr[1]), Johann Kuhnau gar erst 10¾ Jahr alt, als sie in die Kreuzschule aufgenommen wurden. Die Knaben hatten dieselbe Verpflegung, größtenteils denselben Unterricht und eine durchaus gleichartige Thätigkeit wie die Alumnen; nur wurden ihre Stimmen, weil sie vor allem für die Kirche gespart werden sollten, mehr gepflegt und mehr geschont[2]). Im übrigen waren auch ihre kleinsten häuslichen Pflichten dieselben: sie hatten sogar gleich den Alumnen ihre bestimmte Zeit, in der sie neben der Tonkunst auch der Kochkunst, ja selbst der Kunst des Brauens sich zu befleißigen hatten. Der Übertritt ins Alumneum bedeutete für die Knaben selbst kaum einen Wechsel.

Organist der Kreuzkirche und damit Lehrer der Ratsdiskantisten war zu der Zeit, als Kuhnau seine Stellung antrat, Alexander Heringk, ein Schüler Heinrich Schützens. Er hatte das Amt seit 1650 inne, wo er über sechs Mitbewerber den Sieg davongetragen hatte[3]). Die über ihn im Dresdener Archiv erhaltenen Akten betreffen fast sämtlich entweder Orgel-Reparaturen oder Gesuche um Gehaltserhöhung — auch eines der ewigen Leitmotive in solchen Schriftstücken. Es scheinen gerade damals zu solchen Klagen schwere Gründe vorhanden gewesen zu sein. Neben dem feststehenden Gehalt, das vom Rat ein für alle Mal für die Stelle des Organisten ausgesetzt war, hatte dieser als wesentlichen Bestandteil seiner Einnahme die sogenannten »Accidentien« zu betrachten, das heißt die gelegentlichen Einnahmen, welche ihm aus seinen musikalischen Aufwartungen bei kirchlichen Trauungen und mancherlei häuslichen Familienfesten zuflossen, und die Honorarien, die er für Erteilung von musikalischem Privatunterricht erhielt. Es war daher für den Organisten ein schlimmer Verlust, wenn es mehr und mehr Sitte wurde, Trauungen im Hause vollziehen zu lassen; denn dann wurde

1) Der Eintritt erfolgte am 9. Januar 1670. (Laut freundlicher Mitteilung des Herrn Rektor Prof. Dr. Stürenburg.)

2) Vgl. die Urkunde bei Held, a. a. O.

3) Dresdener Ratsarchiv D XV, Bl. 35—49. Die Einsicht in die Akten wurde mir freundlichst gestattet.

freilich der Organist gespart. Für Erteilung von Musik-Unterricht konnte in einer Stadt wie Dresden immerhin schon eine Konkurrenz existieren, die dem einzelnen schädlich war, zumal natürlich damals so gut wie heute jeder, der sich einigermaßen auf seinem Instrument zurecht finden konnte, Musik-Unterricht erteilen durfte, mochte er nun geschulter Künstler sein oder nicht. Auch liebte man es, statt des gewohnten Klaviers, des Profan-Instrumentes der Organisten, Geigen und Pfeifen für die Musik auf häuslichen Festlichkeiten heranzuziehen, wobei wiederum der Organist überflüssig wurde. Heringk brachte diese Ursachen, die sein Einkommen schmälerten, in einer Reihe von Petitionen und Beschwerden an den Rat in den Jahren 1653, 1659, 1664 und 1671 vor. Gelegentlich wurde er auch gehört. 1659 übertrug man ihm eine täglich abzuhaltende Singstunde in der Kreuzschule und zahlte ihm dafür jährlich 26 Thaler sechs Groschen. 1664 kamen zehn Goldgulden für den Unterricht der Ratsdiskantisten hinzu. Trotz dieser wenn auch kleinen Zuschüsse wurde seine Gesamteinnahme in den nächsten Jahren geringer; wenigstens wurden seine Klagen größer und seine Bitten dringender[1]. Ob er mit diesen immer Glück gehabt hat, ist zu bezweifeln. Jedenfalls hat seine musikalische Thätigkeit nicht immer Anklang gefunden; wenigstens steht auf einer der charakterisierten Klage- und Bittschriften Heringk's, von fremder Hand geschrieben, die Bemerkung:

»Wirdt erinnert, d(aß) Er die Orgel sehr Ubel schlüge, Machte solche Dißonantzen, d(aß) etzliche Hoff Räthe an Pfingsten gesaget, Was Wir vor einen Organisten hätten.

Brauchte den Gen Baß Undt Schnar Werk zur Unzeitt.«[2]

Natürlich dürfen uns diese kritischen Ausstellungen der »Hoff Räthe« nicht veranlassen, der musikalischen Begabung des vielgeplagten Mannes, den Heinrich Schütz so schätzte, daß er ihm die Veröffentlichung des zweiten Teiles der *Symphoniae sacrae* überließ, zu mißtrauen. Überdies wissen wir ja, daß kein Geringerer als Sebastian Bach gelegentlich durch sein ausschweifendes Orgelspiel den Vorgesetzten Anlaß zu Klagen gab.

Für Kuhnau's wissenschaftliche Ausbildung war durch seine Aufnahme in die Kreuzschule trefflich gesorgt. Die Anstalt hatte schon damals einen guten Ruf; »so gar«, sagt ein Chronist jener Zeit, »daß bisher viel Eltern von Adel und Bürger ihre Kinder gern in dieser Schule wissen wollen, auch von frembden Orten anhero geschicket«[3]. Die Gesamtzahl der Schüler betrug etwa zweihundert[4]. Über Aufnahme in die Schule,

1) Dresdener Ratsarchiv A II 69, Bl. 221 f. Siehe Anhang A Nr. 3.

2) Dresdener Ratsarchiv, D XV, Bl. 48. (Datiert vom 15. Juli 1653.)

3) Otto Meltzer, Die Kreuzschule vor zweihundert Jahren. Dresden 1880. S. 53 f.

4) Meltzer, a. a. O., S. 59.

Versetzung und Dauer des Aufenthalts in einer Klasse kam man erst sehr allmählich zu festen Bestimmungen. Im allgemeinen galt es als Grundsatz, den Schüler nicht länger als zwei Jahre in einer Klasse zu behalten. Eine Ausnahme machte der Primaner: ihm standen drei Jahre zur Verfügung, und selbst diese konnten überschritten werden, wenn es seiner »*Qualitaet* wegen *in arte musica*« geschah[1]). Es ist bekannt, daß dieser Fall keineswegs selten eintrat. Auf der Kreuzschule kam es in damaliger Zeit vor, daß musikalische Primaner bis zu sechs und sieben Jahren in der Klasse verblieben. Sie waren wirtschaftlich auf der Schule wohl geborgen und besaßen genug Freiheit, um ihre Ausbildung betreiben zu können. Die Anstalt hatte an ihnen eine sichere musikalische Stütze: ein längeres Verbleiben solcher Schüler konnte also im Interesse beider Teile liegen.

Die Dresdener Schul-Nachrichten über Kuhnau melden uns nur das Datum seines Eintritts in die Kreuzschule, nichts über die Klasse, in die er zunächst aufgenommen wurde, auch nichts über Weiterbeförderung und schließlichen Abgang. Die einzige Möglichkeit, eine allgemeine Vorstellung von seiner dortigen Entwickelung zu gewinnen, gewährt uns ein Überblick über das Lehrpensum der Schule. Diese begann in der siebenten Klasse mit den Elementarfächern und dem Memorieren von Sonn- und Festtags-Sprüchen. In der Sexta setzte das Lateinische ein, vorwiegend grammatikalisch; doch begann man bereits mit der Lektüre der lateinischen Evangelien und Episteln. In der Quinta kamen lateinische Exercitien, in der Quarta die ersten Versuche in lateinischer Versifikation (!) hinzu. Die Tertia brachte das Griechische, nämlich Grammatik und Beginn der Lektüre des Neuen Testaments; im Lateinischen wurde man mit Cicero's Briefen in die klassische Litteratur eingeführt. In Sekunda fuhr man darin tüchtig fort und brachte es in Prima zu einer äußerst ausgedehnten Lektüre. Grundlage der gesamten geistigen Erziehung war dabei jedoch immer der Religions-Unterricht. Er wurde in solcher Überfülle erteilt, daß selbst Theologen darüber klagten[2]). In der Prima nahm er einen fast theologisch-wissenschaftlichen Charakter an. Man sezierte alle symbolischen und reformatorischen Schriften nach der üblichen dichotomischen Methode und zog den ganzen gelehrten Apparat der Zeit zur Erklärung heran. Das Griechische, das ziemlich stark im Hintergrunde stand, wurde fast nur um der Lektüre des Neuen Testaments willen gelesen. Zwar wurde auch Homer durchgenommen; aber der Rektor Bohemus ersetzte ihn ganze Semester hindurch durch Unterricht im Hebräischen, das ihm seinem eigenen Bildungsgange gemäß näher lag[3]). Da las man

1) Meltzer, a. a. O., S. 43.
2) Meltzer, M. Johann Bohemus, S. 24 Fußnote.
3) Meltzer, a. a. O., S. 33.

denn leichtere Stücke aus Genesis und Psalmen und war unversehens wieder mitten im Religions-Unterricht angelangt. Nur das Lateinische kam neben diesem als Haupt-Unterrichtsfach in Frage. Freilich wurde es mehr extensiv als intensiv betrieben. In einem einzigen Semester behandelte Bohemus mit seinen Schülern nicht weniger als zwei Bücher der Aeneis, zwei Catilinarische Reden, drei Bücher aus dem *Bellum Gallicum*, drei Komödien des Plautus, den Agricola des Tacitus, drei Satiren des Juvenal, die *ars poetica* des Horaz, etliche Satiren und das erste Buch seiner Oden. Dazu kamen rhetorische Übungen und sogenannte Logik. Böse stand es mit den Realien. Nur ganz nebenher ward ein wenig Geographie am Globus und mit Hilfe eines Handbuches getrieben. In Arithmetik konnte stolz sein, wer es bis zum Ausziehen von Quadratwurzeln gebracht hatte; Geometrie, Naturbeschreibung und dergleichen gab es nicht[1]).

Zu der erstaunlichen polyhistorischen Bildung, die Kuhnau in der Zeit der Reife auszeichnete, wurde bereits auf der Kreuzschule der Grund gelegt. Sicherlich aber hätte die Fülle von Anregungen, die seiner Phantasie hier, schon allein durch die Mannigfaltigkeit der lateinischen Lektüre, geboten wurden, für seine Entwicklung verhängnisvoll werden können, wenn nicht im Mittelpunkte seiner Neigungen und Begabungen fest und bestimmt die zur Musik gestanden hätte. Unter den Lehrern der Kreuzschule war daher auch der Kantor, der oben erwähnte Jakob Beutel[2]), der, dem er am meisten verdankte. Dieser freilich konnte ihm nur Lehrer und Ratgeber sein. In Kuhnau aber regte sich mehr und mehr der Drang zur eigenen Produktion. Er bedurfte daher des unmittelbaren schöpferischen Vorbildes und Wegweisers. Dazu aber konnte ihm Beutel, der wohl ein einsichtiger Lehrer, aber kein schöpferisches Talent war[3]), nicht dienen. Dennoch sollte er schon in Dresden diesen Führer finden: Vincenzo Albrici, der damalige Hofkapellmeister, gewann Interesse für den Knaben[4]).

Vincenzo Albrici stand damals im besten Mannesalter, zwischen vierzig und fünfzig Jahren. Er soll am 26. Juni 1631 zu Rom geboren worden sein[5]). Über seine Ausbildung und sein erstes Auftreten in Deutschland wissen wir nichts. Schon im Jahre 1656 war er neben Heinrich Schütz und dem Tausendkünstler Giovanni Andrea Bontempi Kapellmeister zu Dresden[6]). Zwei Jahre später war er bereits nicht mehr dort[7]) und begab

1) Meltzer, a. a. O., S. 35. 2) Vgl. S. 483 f.
3) Vgl. Held, a. a. O., S. 307. 4) Mattheson, a. a. O.
5) Gerber, Neues Lexikon, Artikel »Albrici«.
6) Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II, Johann Georg III und Johann Georg IV. Dresden 1861, S. 136 f. 7) Fürstenau, a. a. O., S. 143.

sich offenbar wieder nach Italien, wo er in Rom dem Kreise angehört zu haben scheint, den die hochgebildete Königin Christina von Schweden als päpstliche Pensionärin dort um sich versammelt hielt. Die Königin kam Anfang Oktober 1660 nach Stockholm, blieb aber zuvor einige Zeit in Stralsund, da die Regierung und Geistlichkeit in Schweden gegen ihre Rückkehr in die Hauptstadt politische Bedenken hatten. Zweifellos befand sich Albrici auf dieser Reise im Gefolge der Königin[1]). Der durchaus interimistische Aufenthalt in Stralsund scheint die Veranlassung gegeben zu haben zu der irrtümlichen Auffassung, Albrici sei »Kapellmeister der Königin Christina« in Stralsund gewesen[2]). Im Jahre 1660 bestand ihr ganzes Gefolge aus 14 oder 15 Italienern, darunter 4 oder 5 Frauen, und 1 Priester[3]). Selbst wenn alle übrigen — was sicherlich nicht der Fall war — Musiker gewesen wären, so wäre noch keine sehr stattliche Kapelle beisammen gewesen. Möglich wäre höchstens, daß die Königin vor ihrer Abdankung, das heißt vor 1654, in Stralsund eine Kapelle gehabt hätte. Thatsächlich aber lassen sich gar keine Spuren einer solchen auffinden.[4])

Christina begab sich von Stockholm aus nach Hamburg, wo sie im Mai 1661 anlangte und fast ein Jahr hindurch verblieb. Wahrscheinlich befand sich Albrici auch auf dieser Reise in ihrer Umgebung. Hamburg, dessen kunstliebende Patrizier in Gemeinschaft mit Matthias Weckmann ein Jahr zuvor das große *Collegium Musicum* begründet hatten[5]), konnte den jungen Komponisten wahrlich locken. Die Vermutung, daß dieser damals nach Hamburg kam, wird fast zur Gewißheit durch die Thatsache, daß spätestens im Jahre 1665 Kompositionen von ihm dort aufgeführt wurden. Gustav Düben, der schwedische Komponist und Hofkapellmeister, der die von ihm in Hamburg gehörten Kompositionen in fünf unschätzbaren Sammelbänden uns überliefert hat, bringt auch Werke von Albrici[6]). Da Weckmann bereits 1654, also zwei Jahre vor Albrici's erster Anstellung in Dresden von dort nach Hamburg ging[7]),

1) Man vergleiche z. B. Mattheson, Ehrenpforte, S. 5 (im Artikel »Alberti«).

2) So Riemann, Musik-Lexikon, Artikel »Albrici«, vermutlich verleitet durch Gerber, Neues Lexikon, Artikel »Albrici«, wo es heißt: »lebte ums J. 1660 zu Stralsund«.

3) Arckenholtz, *Mémoires pour servir à l'histoire de Christine, reine de Suède* Amsterdam und Leipzig 1751, Band II. Anhang S. 146ff.

4) Den Herren Erster Bürgermeister Gronow, Ratsherr Maß und Bibliothekar Dr. Baier danke ich für ihre Bemühungen.

5) Max Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg. Sammelbände der IMG. II, S. 111.

6) Vgl. Tobias Norlind, Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630 bis 1730. Sammelbände der IMG. I, S. 178, und Max Seiffert, Vorrede zur Ausgabe der Werke Franz Tunder's (Denkmäler Deutscher Tonkunst Bd. III).

7) Seiffert, a. a. O.

darf man nicht an diesen als Übermittler Albrici'scher Kompositionen denken; höchstens könnte Christoph Bernhard, der, wenn auch nur kurze Zeit, mit Albrici in Dresden zusammen war, diese Rolle gespielt haben.

Bereits 1662 war Albrici wieder Kapellmeister, nahm 1663 auf's neue den Abschied und hielt sich wenigstens bis 1667 in England auf.[1] Darauf wurde er zum dritten Mal in Dresden wiederangestellt, ging 1672 wieder fort[2]) und wird 1676 noch einmal als Kapellmeister in Dresden erwähnt. Jetzt war er unbestritten der erste Musiker am kurfürstlichen Hofe: er »führte den musikalischen Herrscherstab«.[3]) Neben ihm wirkten Bontempi als Kapellmeister, Christoph Bernhard und der Italiener Novelli als Vicekapellmeister. Als im Jahre 1680 nach dem Tode des Kurfürsten Johann Georg's II. der größte Teil der Kapellmitglieder entlassen wurde[4]), schied auch Albrici aus dem kurfürstlichen Dienste[5]) und wurde Organist an der Thomaskirche zu Leipzig.

Dieser Wechsel war seiner Neigung und Begabung durchaus entsprechend. Während sein Landsmann Bontempi als Opernkomponist Lorbeeren zu gewinnen suchte, bethätigte sich Albrici fast ausschließlich auf dem Gebiete der Kirchenmusik; die weltlichen italienischen Solokantaten, die uns unter der Fülle seiner Schöpfungen mitüberliefert sind, ändern daran nichts.[6]) Sicherlich trug der große Ruf, den er sich gerade als Kirchenkomponist in Dresden erworben hatte, viel zu seiner einstimmigen Wahl in Leipzig bei, wenngleich diese auch durch die hohe Protektion des neuen Kurfürsten Johann Georg's III. wesentlich gestützt wurde. Sie erfolgte am 27. Mai 1681.[7])

Kuhnau mag im Alter von sechzehn bis achtzehn Jahren gestanden haben, als er mit dem italienischen Meister in nähere Berührung kam. Sicher ist, daß es während dessen vierten Dresdener Aufenthalts geschah; denn von 1672 bis etwa 1676 war Albrici, wie oben erwähnt, nicht in Dresden, und da die Kompositionen Kuhnau's sein Interesse für den jungen Künstler geweckt haben sollen, kann dieser nicht erst zwölf Jahr alt gewesen sein. Wäre Kuhnau ein solches Wunderkind gewesen, so hätten seine Lobredner sicherlich nicht darüber geschwiegen.

Die Einflüsse, die er für seine eigene schöpferische Thätigkeit Albrici

---

1) Willibald Nagel, Geschichte der Musik in England I, S. 51 ff. Im British Museum befinden sich auch Kompositionen von Albrici.

2) Eitner, Quellen-Lexikon, Artikel »Albrici«, mit dessen biographischen Notizen ich freilich, wie sich aus Obigem ergiebt, nicht durchweg einverstanden bin.

3) Fürstenau, a. a. O., S. 246.

4) Fürstenau, a. a. O., S. 260.

5) Walther, Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek, 1732. Artikel »Albrici«.

6) Vgl. Eitner, Quellen-Lexikon, a. a. O.

7) Siehe Anhang B. Nr. 5.

verdankte, können nur ganz allgemeiner Natur sein; weder die lebhafte Dramatik noch die echt italienische Melodik, welche Albrici's Kirchenstücke[1]) auszeichnen, ist auf Kuhnau übergegangen. Man wird auch nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß dieser bei seiner strengen protestantischen Gesinnung in späterer Zeit, seitdem nämlich Albrici zum Katholizismus zurückgetreten war[2]), das Interesse für seinen ehemaligen Gönner verlor.

Die Komposition war nicht das einzige musikalische Gebiet, auf dem Albrici den jungen Kuhnau fördern konnte. Unzweifelhaft genoß der Mann, der durch einstimmige Wahl des Leipziger Rates in die Stellung des dortigen Thomas-Organisten berufen wurde, auch als Orgelspieler ein hohes Ansehen. Ausdrücklich bezeugt ist uns dazu seine Meisterschaft auf dem Klavier. Noch als gereifter Künstler nahm der Merseburger Dom-Organist Johann Friedrich Alberti, ein gelehrter und geschätzter Kontrapunktiker, bei einem Aufenthalt in Dresden die Gelegenheit wahr, sich noch einmal in die Schule des Meisters zu begeben, den er schon als Gymnasiast in Stralsund, »durch sonderliche Fügung« kennen gelernt hatte.[3]) Ausdrücklich wird betont, daß Alberti in Dresden »sowohl in der Komposition, als auf dem Klavier, von neuem Lektion« nahm. »Während derselben machte er solche Schritte in der Musik, daß er sich, hernach auf eine gantz andere Art hören ließ.«[4])

Wie sehr Albrici überhaupt als Lehrer geschätzt wurde, wird vortrefflich durch eine Notiz Mattheson's illustriert, worin sogar von jemand dessen Namen man nicht einmal kannte, doch vermerkt wird, daß er Albrici zum Lehrer hatte.[5])

Kuhnau konnte also in allen den verschiedenen Richtungen, auf die ihn seine eigene Neigung und Begabung hinwiesen, von Albrici treffliche Förderung erfahren. Um so wertvoller mußte es für ihn sein, daß dieser ihm nicht nur zu bestimmten Zeiten lektionsmäßigen Unterricht erteilte, sondern ihn in sein eigenes Haus zog, ihm Einsicht in seine Kompositionen gewährte und durch Zulassung zu den Übungen der Kapelle ein gutes Muster in der Direktion gab. Ebenso wichtig aber wie die musikalische Unterweisung war für den jungen Kuhnau sicherlich die persönliche Einwirkung, die er von dem gereiften und welterfahrenen Manne erfuhr. Bis dahin hatte er seit dem Verlassen des Elternhauses nur Schulstuben- und Kirchenluft geatmet; was außerhalb der Organisten-, Kantoren- und Schulmeister-Sphäre lag, war ihm so gut wie fremd geblieben. Jetzt zog

1) Siehe z. B. Ms. 501 der Königl. Bibliothek zu Berlin.
2) Siehe unten.
3) Mattheson, Ehrenpforte, Artikel »Alberti«.
4) Mattheson, a. a. O.
5) Mattheson, a. a. O., S. 413, Artikel »Krause«.

ihn ein Mann von Welt an sich, ein großer, berühmter Künstler, ein Sohn des Landes, das seit fast einem Jahrhundert als Mutter und Nährerin der Tonkunst galt. Im Hause dieses Mannes wurde er ein häufiger Gast, mit den Söhnen trat er in näheren Verkehr, die Hausgenossen betrachteten ihn als einen der Ihrigen. Waren dort viele Fremde, namentlich Italiener, die der Kapelle angehörten, so ging er ihnen nicht mehr, wie er als kleiner Knabe im Hause Christoph Kittel's gethan hatte, ängstlich aus dem Wege, sondern bemühte sich, in persönlichem Umgange mit ihnen die italienische Sprache zu erlernen. Es wird in Albrici's Hause glanzvoller und lebendiger zugegangen sein als bei dem Kreuzkantor Heringk, der so oft nicht wußte, wovon er »negst Gott« sich und die Seinigen erhalten sollte. Der schüchterne Tischlerssohn aus Geising lernte sich in einer bunten, vielfach ihm fremden Gesellschaft frei bewegen. Er begann auch, von dem Bildungs-Ideal seiner Zeit eine klare Vorstellung zu bekommen, die ihn praktisch anregte: er lernte die französische Sprache, »die damahls schon bey solchen Leuten ziemlich gäng und gäbe war, welche sich in der galanten Welt, etwas mehr, als gewöhnlich, umsehen wollten.«[1]) Kurz, er fand den Eingang zu einer höheren Bildungs-Sphäre.

Da wurde Dresden im Jahre 1680 von der Pest heimgesucht. Die besorgten Eltern riefen ihren Sohn sofort zurück. Er eilte in sein Heimatsdorf und beschloß, sich dort auf ein Universitäts-Studium vorzubereiten. Aber während er in dem kleinen traulichen Winkel still arbeitete, eröffnete sich ihm eine neue Aussicht. Schon nach kurzer Zeit, noch in demselben Jahre 1680, machte er sich wieder auf die Reise, um noch einmal ein Gymnasium zu besuchen und in einer regsamen Stadt seines engeren Vaterlandes seine musikalische, wissenschaftliche und persönliche Ausbildung bei hinlänglichem Verdienste fortzusetzen. Dieses Ziel seiner Reise war Zittau in der sächsischen Lausitz. Mit dem Eintritt in diese Stadt beginnt ein neuer Abschnitt in Kuhnau's Leben.

2. Zittau.

Den Hauptantrieb und die unmittelbare Veranlassung zu der Übersiedlung nach Zittau gab Kuhnau's älterer Freund Erhard Titius, »ein geschickter und gelehrter Musikus«[2]), der ihm von der Kreuzschule her bekannt war. Er war am 14. April 1653 in Neustadt bei Stolpen geboren, also gerade sieben Jahre älter als Kuhnau, hatte als Nachfolger des Magister Kratzer, der in ein Pfarramt berufen war, erst soeben, nämlich am 10. September 1680, das Kantorat angetreten[3]) und richtete

1) Mattheson, Artikel »Kuhnau«.

2) Mattheson, a. a. O. 3) Meine Zittauer Quellen siehe oben.

offenbar unter dem frischen Eindrucke, daß hier der rechte Platz für einen noch bildungsbedürftigen jungen Musiker sei, an Kuhnau die briefliche Aufforderung, ihm nach Zittau zu folgen.

Einen großen musikalischen Ruf hatte die Stadt in den 36 Jahren gewonnen, während deren Andreas Hammerschmidt, »Deutschlands Amphion, Zittau's Orpheus«[1]), dort von seinem engen Organistenplatze aus die reichen Blüten seines tonschöpferischen Geistes in die Welt gestreut hatte. Als Titius und Kuhnau nach Zittau kamen, war der große Künstler freilich seit fünf Jahren tot. Indessen barg die Stadt noch genug Männer, die den jungen Kuhnau dorthin locken konnten. Der bei weitem bedeutendste unter ihnen war Christian Weise, damals Rektor des Gymnasiums, der als Dichter und Erzieher wirksamen Anteil an der deutschen Geistesbildung hat.

Die Aussicht, Schüler dieses trefflichen und berühmten Mannes zu werden, war für Kuhnau's Entschluß, nach Zittau zu gehen, entscheidend. Gegen Ende des Jahres 1680 machte er sich auf den Weg, erlitt aber, vor den Thoren der Stadt angelangt, ein kleines Mißgeschick. Als man nämlich aus seinen Pässen ersah, daß er noch kurz zuvor in einer von der Pest heimgesuchten Gegend sich aufgehalten hatte, verweigerte man ihm einstweilen den Eintritt in die Stadt. Er mußte vierzig Tage lang auf dem in unmittelbarer Nähe gelegenen Rittergute Alt-Hörnitz verweilen, das der damalige Stadtrichter Jakob von Hartig drei Jahre zuvor von seinem Vater ererbt hatte. Kuhnau lebte sich in der kurzen Zeit in diesem Hause so wohl ein und hatte so mannigfache Berührungspunkte mit dem Hausherrn selbst, daß dieser ihm nach Ablauf der Wartezeit antrug, auch fernerhin bei ihm zu verbleiben. Inzwischen hatte jedoch Titius an Kuhnau die Bitte gerichtet, mit ihm sein Junggesellenheim zu teilen, und sich gleichzeitig erboten, ihn auf eigene Kosten bei dem Organisten Moritz Edelmann speisen zu lassen. Man sieht daraus, wie großen Wert der ältere Freund darauf legte, den jüngeren in seiner Umgebung zu wissen. Für Kuhnau war die Aussicht doppelt verlockend. Ihm bot sich auf leichte Weise die Möglichkeit, nicht nur mit Titius, sondern auch mit dem sehr angesehenen Moritz Edelmann in engsten Verkehr zu treten; daß er auch von seiten dieses Mannes bedeutende künstlerische Förderung erfahren würde, war ihm gewiß. Er lehnte also ohne langes Zögern den Antrag des Herrn von Hartig ab und siedelte in Titius' Haus über.

Moritz Edelmann war aus Greiffenberg in Schlesien gebürtig[2]). Im Jahre 1673 wurde er in Halle bei dem früheren Erzbischof August, dem

1) So nennt ihn die Grabschrift in der Zittauer Kreuzkirche.

2) Walther, Lexikon, Artikel »Edelmann«. Die dort angegebenen Quellen habe ich nicht erlangen können.

letzten Administrator des Erzstiftes Magdeburg, als
Nur drei Jahre lang hatte er diesen Posten inn
sich in der kurzen Zeit einen recht bedeutender
worben zu haben; wo er zitiert wird, findet sich au
Bestallung hinzugefügt. Schon im Jahre 1676 si
über, um an der Orgel der Johanniskirche den P
schmidt's einzunehmen; offenbar ein Zeichen hohe
dem wahrscheinlich noch jungen Künstler entgege
nennt ihn, um seine Stellung in Zittau zu bezei
›*Musikdirektor*‹.

Der Amtsantritt Edelmann's erfolgte am ersten A
Schnell scheint er durch die Trefflichkeit seiner
seiner Persönlichkeit die Herzen der neuen Mitbü
die Freundschaft des Rektors Weise gewonnen zu
Musiker vereinten sich in diesem Bunde häufig zu
Aber das Glück währte nicht lange; bereits am 6.
Edelmann vom Tode ereilt. Weise widmete ihm
schen Nachruf[3]), der mit sichtlicher Liebe geschri
den platt moralisierenden Versen, die er sonst bei
heiten zu reimen pflegte, durch einigen Schwung
geschichtlich bemerkenswert sind in dem Nachruf
Komponisten, deren Kenntnis Weise vom ernsten M
gewinnt da eine gewisse Vorstellung von dem musika
ein auf der Höhe seiner Zeit stehender Laie als zu
erachtete[4]).

In Edelmann ging nicht nur ein Organist, son
retiker verloren, freilich wohl nicht ein Theoretiker
forschers musikalischer Gesetze. Ein Werk, das er
seiner Hallenser Zeit verfaßte, führte den Titel ›
Con- und Dissonanzen.‹ Das Buch ist nicht erhalte
Urteil über seine Bedeutung abgeschnitten. Das ei
schon aus dem Titel: daß es — wie fast alle ›Theo
Zeit — nicht der theoretischen Erkenntnis, sondern de
dienen sollte. Es erschien um das Jahr 1673 im Dru
den Weg in fremde Bibliotheken[7]).

1) A. a. O.

2) Eitner, Quellen-Lexikon. 3. Bd., Artikel ›Edelmann‹.

3) Stadt-Bibliothek zu Zittau: *Zittaviensia* 29 A, Bl. 61.

4) Siehe Anhang B.

5) Alle Nachfragen waren vergebens.

6) Carl Ferdinand Becker, Systematisch-chronologische D
litteratur, 1836.

7) Mattheson, a. a. O., S. 108, Artikel ›Hausmann‹

Ein persönlicher Schüler Edelmann's wird uns bei Mattheson[1]) genannt. Es ist der spätere Organist Stöltzel zu Grünstädtl im sächsischen Erzgebirge, der Vater und Lehrer des namhaften Opern-Komponisten Gottfried Heinrich Stöltzel. Hingegen ist es nicht richtig, Kuhnau als Schüler Edelmann's zu bezeichnen[2]). Titius kam am 10. September 1680 nach Zittau. Erst von dort aus lud er Kuhnau ein, ihm zu folgen. Als dieser eintraf, war doch schon einige Zeit vergangen. Und dann kam eine Quarantaine von vierzig Tagen. Hieraus ergiebt sich durch eine einfache Berechnung, daß Kuhnau nicht länger als fünf Wochen mit Edelmann zusammen gewesen sein kann. Aber auch von dieser Zeit wird uns nicht berichtet, daß er seinen Unterricht genossen hätte. Es bleibt also von Kuhnau's angeblicher Schülerschaft nur übrig, daß er mit Edelmann zusammen einige Wochen — gespeist hat. Gleichwohl empfand er den Verlust sicherlich schmerzlich; denn die Hoffnungen, die er auf den neuen Verkehr hatte setzen dürfen, waren mit einem Schlage vernichtet.

Die Vakanz in der Organistenstelle gab Kuhnau Gelegenheit, wenigstens vorübergehend den Dienst an der Orgel Hammerschmidt's zu versehen. Bald aber kam für ihn eine schmerzliche Veranlassung, seine Hilfsthätigkeit als Musiker noch zu erweitern: ein halbes Jahr nach Edelmann's Tode, am 19. Mai 1681, mußte er seinen Freund und Wohlthäter Titius zur letzten Ruhestätte geleiten.

Ob der im Alter von 28 Jahren verstorbene Musiker bei längerer Lebenszeit die Welt durch eigene Kunstwerke bereichert hätte, ist zweifelhaft. Einige Arbeiten von ihm werden in Zittau aufbewahrt[3]), sechs Gelegenheits-Kompositionen Weise'scher Gedichte, zwei zu Hochzeiten und vier zu Begräbnissen, darunter die, welche er am 10. Dezember 1680 an Edelmann's Grabe singen ließ. Es sind anspruchlose kleine Kompositionen, die in dem erhaltenen Druck *Arien* genannt werden, bestehend aus zwei achttaktigen Perioden, von denen die erste wiederholt wird, ohne Instrumentalritornelle. Überhaupt sind diese fünfstimmig gesetzten Stücke, wenngleich sie über dem Singbaß eine Bezifferung haben, in erster Linie als a cappella-Gesänge zu denken. Der Satz beweist, daß Titius ein Mann von sicherem Gefühl für Harmonie und ein modern empfindender Künstler war. Dagegen ist die Stimmbewegung manchmal etwas ungelenk. Recht hübsch ist das bescheidene Stückchen, das er zur Zittauer Totenfeier für den Kurfürsten Johann Georg II. komponierte und am 20. Oktober 1680 in der Johanniskirche singen ließ. Es trägt zwar durch-

1) A. a. O., S. 343, Artikel »Stöltzel«.
2) Das thut Shedlock, a. a. O., S. 28.
3) Stadt-Bibliothek zu Zittau. Zittav. 29 A und E.

aus keine individuellen Züge, ist aber in aller seiner Schlichtheit recht stimmungsvoll. Komponiert ist es auf den Weise'schen Text:

Gottlob es geht nunmehr zum Ende,
Das meiste Schrecken ist vollbracht:
Mein Jesus reicht mir schon die Hände,
Mein Jesus, der mich selig macht.
Drum laßt mich gehn, — ich reise fort:
Denn Jesus ist mein letztes Wort[1]).

Als ein halbes Jahr später Titius selbst der letzte Sang gesungen werden mußte, wurde Kuhnau mit der Komposition beauftragt. Sie ist uns auf demselben Wege wie Titius' Arien erhalten[2]). Wir besitzen in ihr das erste zur Öffentlichkeit gebrachte Werk Kuhnau's und die einzige zu seinen Lebzeiten gedruckte geistliche Vokalkomposition, also ein musikgeschichtlich sehr wertvolles Dokument.

Der Tod des hochgeschätzten Freundes traf Kuhnau so schwer, daß er sich mit dem Gedanken trug, Zittau zu verlassen. Indessen lagen doch die Verhältnisse für ihn hier so günstig, und insbesondere hatte er an Christian Weise einen so wohlwollenden und für seine Begabung verständnisvollen Gönner, daß er sich schließlich doch nicht loszureißen vermochte. Die durch Titius' Tod entstandene Lücke im Kantorat füllte Kuhnau bis zur Wahl eines Nachfolgers aus. Dies war eine Thätigkeit, zu der er verpflichtet war, da er am Gymnasium die Stelle des *praefectus chori* einnahm, das heißt des ersten Sängers, der gelegentlich den Kantor zu vertreten und z. B. wenn dieser an der Orgel beschäftigt war, den Chor zu dirigieren hatte. Das war für einen künftigen Musiker eine ausgezeichnete Übung[3]). Für Kuhnau ergab sich zugleich als angenehme Folge der neuen Thätigkeit, daß er dem Rektor Weise nun näher trat als zuvor.

Dieser war auf dem Gebiete der Tonkunst kein Fremdling. Er spielte vorzüglich Flöte und Laute und beherrschte das Positiv gut. Über die musikalische Litteratur der Vergangenheit und Gegenwart hatte er einen weiten Überblick. Auch legte er Wert auf die Kompositionen

1) Siehe Das privilegierte Leipziger Gesangbuch, herausgeg. v. Vopelius, Neuauflage v. C. G. Hofmann. Leipzig 1744, S. 560, wo der Autorname in »Christ. Weiß« entstellt ist.

2) Stadt-Bibliothek zu Zittau. *Zittav*. 29 A, Bl. 66. Weise begnügte sich mit einem wenig interessanten Gedichtchen von 20 Zeilen, das im Drucke Kuhnau's Komposition angehängt wurde. Auf diese ist Herr Musikdirektor Stoebe zuerst aufmerksam geworden.

3) Zittau gehört zu den wenigen Orten, in denen die damaligen Chorverhältnisse sich bis heute im wesentlichen unverändert erhalten haben. Eine geschichtliche Darstellung durch Herrn Kantor Stoebe steht in Aussicht.

seiner eigenen Gedichte[1]). Ein Talent wie Kuhnau mußte also schnell seine Zuneigung gewinnen.

Es bot sich bald eine Gelegenheit, bei der der junge Künstler seine Stärke zeigen konnte. Alljährlich fand in Zittau eine Ergänzungswahl zum Rat statt, nach deren Vollziehung ein Festgottesdienst in der Kirche abgehalten wurde. Natürlich spielte dabei die Musik eine wichtige Rolle. Als nun im Jahre 1682 der Wahltag wieder heranrückte, bestimmte Weise seinen Chorpräfekten, die erforderliche Musik zu komponieren. Kuhnau legte seiner Komposition den 20. Psalm zu Grunde und verarbeitete ihn zu einer doppelchörigen Motette. Er wob die beiden letzten Strophen des Luther'schen Kirchenliedes »Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort« hinein und schloß wieder mit einem Psalmvers[2]). Kuhnau dirigierte die Aufführung natürlich selbst, und sicherlich fand sie großen Beifall; denn der Rat der Stadt, dem er die Komposition widmete, fühlte sich veranlaßt, ihm wenigstens einen Teil des Organisten-Gehaltes für die Zeit seiner Stellvertretung auszusetzen[3]).

Für Kuhnau mußte die Möglichkeit einer solchen freien Bethätigung seiner wachsenden Schaffenskraft in höchstem Maße beglückend sein, und es ist kein Zweifel, daß er in Christian Weise als Rektor einen Vorgesetzten besaß, der ihn nicht nur aus Mangel an anderen Komponisten, sondern auch aus eigener pädagogischer Überzeugung zu künstlerischer Produktion veranlaßte.

Obwohl ursprünglich dem Rechts-Studium geneigt und nur unter dem Drucke des väterlichen Willens zum Lehrer der Jugend geworden, war Weise doch seiner innersten Natur nach ein Pädagoge von seltener Begabung und noch selteneren Scharfblick[4]). Er war beseelt von dem höchsten ethischen Grundsatz, der einen Pädagogen leiten kann: in jedem einzelnen Schüler eben die Kräfte entwickeln zu helfen, die ihm die höchste praktische Tüchtigkeit verheißen. Ein goldenes Wort findet sich in seinen Briefen: *In omnibus agatur ut discens non tam fiat eruditus quam utilis!* Ein jeder lerne das, was ihn zum tüchtigen Manne macht[5])! Schon dieses eine Wort, ausgesprochen von einem Rektor, der 99 Primanern gegenüber stand[6]), legitimiert ihn als einen der weisesten Erziehungs-Künstler aller Zeiten.

---

1) Vgl. den Nekrolog auf Edelmann, Anhang B.

2) Mattheson, Ehrenpforte.

3) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte.

4) Otto Kaemmel, Christian Weise. Ein sächsischer Gymnasialrektor aus der Reformzeit des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1897.

5) Christian Weise, *Epistolae selectiores.* Bautzen 1716. Ich bin durch Kaemmel auf die Stelle aufmerksam geworden.

6) Diese Zahl ist für Michaelis 1686 verbürgt. Siehe Kaemmel, a. a. O., S. 29.

Freilich hatte Weise auch ein bestimmtes Lebens-Ideal, das er in allen Schülern gleichmäßig zu verwirklichen strebte: zum »Weltmann« im besten Sinne wollte er einen jeden von ihnen erziehen. Aber damit stand Weise zu seiner Zeit nicht allein da; auch Bohemus, Kuhnau's früherer Rektor auf der Kreuzschule bezeichnet einmal neben der *pietas* die *scientia recte de rebus diiudicandi* und *facultas apposite et eleganter dicendi*[1]), also neben dem religiösen auch ein praktisches und ein ästhetisches Ideal als Ziel der Schule. Das war ganz Weise's Meinung; aber Ziel der Schule war es für ihn nur als Mittel zum praktischen Leben. Wer mit Geschick und Anstand seine Sache zu vertreten weiß, hat leicht gewonnenes Spiel. Darum — neben sachlicher Kenntnis — Redeübungen und Disputationen; ja, selbst die Versuche in deutschen Versen, zu denen er dafür beanlagte Schüler gern ermunterte, galten ihm nicht als ästhetischer Zweck, sondern als Mittel zu der praktisch notwendigen Kunst des sprachlichen Ausdrucks[2]).

Der wissenschaftliche Unterricht in der Prima bestand nach dem Stundenplan des Winter-Semesters 1678/79[3]), den wir wohl auch für Kuhnau's Zittauer Zeit als giltig annehmen können, in wöchentlich vier Stunden Religion, vier Logik, vier Oratorie (Redeübung) und drei Martial beim Rektor Weise, drei Cicero, zwei Nepos, zwei Novum Testamentum (Griechisch) und eine Hebräisch beim Konrektor Mag. Anton Günther, eine lateinische Versifikation und drei Vergil beim Tertius Mag. Joachim Kurtze. Diese Unterrichts-Gegenstände, zu denen noch wöchentlich sechs Stunden Gesang beim Kantor und tägliche Privatlektionen in den Realien kamen, konnten Kuhnau, der unzweifelhaft schon auf der Kreuzschule Primaner gewesen war, wenig Neues bieten. Um so sicherer ist es, daß der Rektor, der schon nicht wünschte, daß künftige Mediziner ihre Zeit mit den doch schulprogrammgemäßen lateinischen Versifikationen hinbrächten[4]), dem jungen Musiker alle im Rahmen der Schule irgend zulässigen Freiheiten gestattete. Besonders seit der Übernahme der Stellvertretung des Kantors und des Organisten war ja dies geradezu eine Notwendigkeit.

Sicherlich ist es aus dieser Ausnahmestellung Kuhnau's zu erklären, daß er uns in den erhaltenen Programmen der öffentlichen Redeakte niemals begegnet[5]). Allerdings war es überhaupt Weise's Gewohnheit,

1) Meltzer, M. Johann Bohemus, Leipzig 1875, S. 28.

2) Palm, Beiträge zur Litteraturgeschichte (Breslau 1877) S. 7 und 11.

3) Kaemmel, a. a. O., S. 84f. Die in den zwei Jahren bis zu Kuhnau's Aufenthalt geschehenen Personalveränderungen sind im Folgenden berücksichtigt. Vgl. Kaemmel, S. 26.

4) Kaemmel, a. a. O., S. 44.

5) Die Stadt-Bibliothek zu Zittau bewahrt sie in den erwähnten Sammelbänden auf.

dafür in erster Linie junge Aristokraten in Anspruch zu nehmen, weil er der Meinung war, daß diesen die Übung in freier Rede für ihre Zukunft am unentbehrlichsten sei. Kuhnau hingegen wurde auf einem anderen, wenngleich von Weise's Standpunkt aus verwandten Gebiete zu tüchtiger Mitarbeit herangezogen. Alljährlich nämlich fanden zur Fastenzeit auf der Zittauer Schulbühne dramatische Aufführungen statt, bei denen die Gymnasiasten vor versammeltem Publikum sich in der Schauspielkunst versuchten. Schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts herrschte diese Sitte. Die Spiele dauerten drei Tage: am ersten brachte man eine »Geistliche Materie aus der Bibel«, am zweiten eine »Politische Begebenheit aus den Historien«, am dritten ein »Freyes Gedichte neben einem lustigen Nachspiel«[1]). Weise's sämtliche Dramen verdanken ihre Entstehung dieser Einrichtung der Schulaufführungen. Den leitenden Gesichtspunkt bei der Abfassung gab ihm, ebenso wie in den Romanen und Gedichten, das praktisch-pädagogische Ziel: die Schüler sollten in den verschiedensten Situationen sich bewegen und ausdrücken lernen[2]).

Da im Jahre 1681 wegen der Landestrauer um den Kurfürsten Johann Georg II. die Schulspiele ausfielen[3]), konnte Kuhnau nur einmal daran teilnehmen: am Dienstag den 10. bis Donnerstag den 12. Februar 1682[4]). Aufgeführt wurden am ersten Tage das »Lust-Spiel | Von Jacobs doppelter Heyrath«, am zweiten das »Trauer-Spiel Von dem Neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello«, am dritten ein »Lustiges Nachspiel | Wie etwan vor diesem von Peter Sqventz aufgeführet worden | von Tobias und der Schwalbe«. Gedruckt sind alle drei im »Zittauischen Theater«, das Weise ein Jahr später mit einer langatmigen Dedikation an etliche »hochedelgeborene« Herren »Patrone« in die Welt sandte. Außerdem ist aber auch das gedruckte Programm, das Weise für die Aufführung verfaßte, noch vorhanden[5]). Es enthält vor allem eine Inhaltsangabe der aufgeführten Stücke und das Verzeichnis der mitwirkenden Schüler; zu »Jacobs Heyrath« wird sogar die Verteilung der Rollen im einzelnen bemerkt. Kuhnau, der auch am dritten Abend — wie es scheint, in untergeordneter Rolle — mitwirkte, spielte in »Jacobs Heyrath« eine Hauptperson. Das Programm sagt:

1) Erich Schmidt in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Artikel »Weise«.

2) Christian Weisens Lust und Nutz der Spielenden Jugend bestehend in zwey Schau- und Lustspielen vom Keuschen JOSEPH und der Unvergnügten Seele/ Nebenst Einer ausführlichen Vorrede/ Darinnen von der Intention dergleichen Spiele deutlich und aus dem Fundamente gehandelt wird. Dreßden und Leipzig/ 1690. Siehe darin die Vorrede.

3) Siehe Erich Schmidt, a. a. O.

4) Christian Weisens Zittauisches THEATRUM. Zittau 1783.

5) Stadt-Bibliothek in Zittau. Zittav. 29 A.

Das ist natürlich unser Kuhnau. Der syrische Prinz, den er vorzustellen hatte, ist vom Dichter in den biblischen Stoff frei eingefügt und trägt durch sein Werben um Rahel zur Verschärfung des Konfliktes bei[1]). Weise's Gewohnheit, schon bei der Abfassung seiner Dramen Temperament, Sprechweise und ganzes Gebahren seiner Schüler zu berücksichtigen[2]), ja sogar ganze Rollen bestimmten Schülern auf den Leib zuzuschneiden, wirft ein helles Licht auf den Eindruck, den er von Kuhnau's Persönlichkeit hatte. Ein »Prinz« in »Schaeffer-Habit«! Als eine vornehme Natur in schlichtestem Gewande erkannte und behandelte ihn der Mann, der die Rollen der Fürsten und Prinzen in seinen Dramen mit bewußter Vorliebe den Söhnen adeliger Familien zuzuerteilen pflegte. Einige Arien, für Tenor gesetzt, hatte Kemuel zu singen; offenbar war Kuhnau im Besitz einer schönen Singstimme.

So glücklich wie seine Thätigkeit gestalteten sich in Zittau auch Kuhnau's äußere Verhältnisse. Von Anfang an hatte er eine bestimmte Einnahme als Chorpräfekt[3]). Durch die Fürsorge Titius' waren ihm auch pekuniär große Erleichterungen zuteil geworden. Allerdings büßte er diese nach dem baldigen Tode des wohlthätigen Freundes wieder ein. Aber es fand sich dafür Ersatz. Wir haben schon von dem Zuschuß gehört, den ihm der Rath für die Organisten-Vertretung aussetzte. Weise, der vielleicht diese Gunst für seinen Schüler beim Rat persönlich erwirkt hatte, ließ es dabei nicht bewenden. Er veranlaßte Kuhnau, auch aus seiner in Dresden gewonnenen Kenntnis der französischen Sprache Kapital zu schlagen, indem er ihn anwies, den jungen adeligen Kommilitonen, die als Pensionäre im Rektorhause wohnten, darin Unterricht zu erteilen[4]). Französische Sprachmeister waren damals noch selten und Kuhnau daher als solcher eine geschätzte und gut bezahlte Kraft. Seine Gesamteinnahme wuchs und erreichte sogar eine Höhe, die seine Bedürfnisse überstieg[5]). Dazu trug freilich noch ein Umstand bei, auf den er selbst gewiß am wenigsten gerechnet hatte: er fand einen fürsorglichen und freigebigen Gönner in der Person des schon früher genannten Freiherrn Jacob von Hartig.

Dieser war ein Mann von seltenster und umfassendster Bildung. E war am 2. Februar 1639 geboren und hatte auf der Leipziger Universi

1) Eine Besprechung des Stückes findet man bei Palm, a. a. O., S. 61 ff.

2) Siehe die zitierte Vorrede.

3) Wieviel diese betrug, ist mir unbekannt geblieben. Heute erhält der in Zittau nach dem Regulativ von 1886 über ein Zehntel der gesamten Chore

4) Siehe Mattheson, Ehrenpforte, Sicul und *Nova Litteraria*.

5) Siehe Mattheson, a. a. O.

getrieben, sich fleißig in Jurisprudenz und Philosophie vertieft und sich besonders in die Anschauungsweise des Cartesianischen Systems hineingewöhnt, was ihn jedoch nicht davon abhielt, ein Freund und wahrer Verehrer des frommen Spener zu sein. Langjähriger Aufenthalt in Italien und Frankreich hatte seinen Gesichtskreis noch mehr erweitert, gewandte Beherrschung der lateinischen, griechischen und hebräischen, italienischen, französischen und englischen Sprache erschloß ihm die Litteratur der gebildetsten Nationen alter und neuer Zeit. Vor allem aber gehörte er zu den bevorzugten Naturen, in denen ein feiner ästhetischer Geist mit sicherem praktischen Verstande sich paart. Sieben und vierzig Jahre lang arbeitete er im Ratskollegium seiner Vaterstadt, drei und dreißig Jahre lang trug er die Bürgermeisterwürde, nicht weniger als dreizehn Mal wurde ihm das Stadtregiment durch Wahl zuerteilt. Fast ein Achtzigjähriger, starb er am 9. September 1718[1]).

Es ist nicht zu verwundern, daß dieser hochgebildete und vielseitig interessierte Mann schon bei dem unfreiwilligen Aufenthalt, den Kuhnau seinerzeit in Althörnitz genommen hatte, die seltenen Gaben des Jünglings mit klarem Blick erkannte. Eben dieser Drang nach universaler Bildung, diese lebhafte Doppelneigung zu Wissenschaft und Kunst, der dabei unverkümmerte ernste Sinn für die unmittelbaren praktischen Aufgaben, gerade diese Züge seiner eigenen Natur fand Hartig in dem zwanzigjährigen Jüngling wieder. Und dazu ein begnadetes Talent, das er nach Gebühr zu schätzen wußte; denn er selbst war musikalisch hochbeanlagt. In Venedig, Rom und Paris hatte er bei bedeutenden Meistern studiert und auf Klavier und Laute ausgezeichnete Fertigkeit erlangt. Der Gesang der päpstlichen Kapelle in Rom hatte ihn sogar zu eigenen kirchlichen Kompositionen angeregt. War Hartig auch im allgemeinen mehr receptiv als produktiv beanlagt, so wird uns doch der tiefe Eindruck, dessen seine Musik fähig war, durch eine hübsche Anekdote[2]) illustriert:

»Als er sich zu Bourges aufhielt, ersuchten ihn die dasigen Jesuiten, denen seine musikalische Fertigkeit bekannt worden war, auf die neueste röm. Manier ihnen das Evangelium am Matthiasfeste zu komponiren. Durch die rührende Ausführung der Worte: Wehe dir, Chorazim, wehe dir Bethsaida! ward ein Teutscher, der mit ihm Umgang hatte, so gerührt, daß er ihm gestand: Er sey auf dem Punkte gewesen, ein Muselmann zu werden. Nun aber geändert, ging er nach Genf, um sich ganz dem Heilande, den er verläugnen wollte, zu übergeben.«

---

1) Neue Lausizische Monatsschrift 1806. Herausgegeben von der Kurf. Sächs. Oberlaus. Gesellschaft der Wissenschaften. Görlitz 1806, S. 212 ff.

2) A. a. O.

Wenn wirklich der Vorgang nicht ganz so geschehen sein sollte, so lehrt die Erzählung zum mindesten, in wie großem Rufe der vielseitige Mann auch als Tonkünstler stand.

Nachdem Titius gestorben war, zögerte Hartig nicht, das Angebot, das er schon früher Kuhnau gemacht hatte, zu erneuern. Dieser konnte sich nach dem Verluste des Freundes kein besseres Los wünschen, als in der Umgebung eines geistig so hoch stehenden und erfahrenen Mannes zu leben. Er erhielt freie Wohnung und freie Kost und wurde in beiden »herrlich und als Kind«[1]) gehalten. Nichts hören wir von bestimmten Gegenleistungen, zu denen er verpflichtet gewesen wäre. Vielmehr hatte er volle Freiheit. Ein Fußweg von einer halben Stunde führte ihn täglich nach Zittau; dort waltete er seiner vielfachen Thätigkeit als Schüler und Lehrer, als Kantorats-Verweser und stellvertretender Organist. Daneben fand er Muße zu eigener Komposition. Eine seltene Arbeitskraft muß sich damals in ihm entwickelt haben.

Indessen ruhte nicht die ganze Last der Stellvertretungs-Pflichten dauernd auf Kuhnau's Schultern. Nach Walther[2]) trat Johann Krieger, bis dahin Kapellmeister in Eisenberg, im Frühjahr 1681 sein Amt als Organist und Musikdirektor in Zittau an. Es ist befremdend, daß die Lebensberichte über Kuhnau den gleichzeitigen Aufenthalt Krieger's in Zittau nicht stärker hervorheben, zumal ihre freundlichen Beziehungen anscheinend auch später erhalten blieben[3]).

Für Kuhnau war mit dem Jahre 1682 die Zeit gekommen, wieder einen Schritt vorwärts zu thun. Er raffte seine nicht geringen Ersparnisse zusammen und nahm von Zittau Abschied[4]). Vielleicht folgte erst ein Zwischenaufenthalt im Vaterhause zu Geising. Dann aber wandte er sich zum Studium nach Leipzig[5]).

Der Segen, den der kaum anderthalbjährige Aufenthalt in Zittau für Kuhnau's Entwickelung hatte, ist nicht zu unterschätzen: er zog aus ihm den reichsten Gewinn für die Ausbildung seines Charakters wie seiner künstlerischen Fähigkeiten. Er lernte seine Kräfte erproben und stand unter dem Einflusse eines der bedeutendsten Männer. Sicherlich war es

1) Sicul, a. a. O.

2) Walther, Lexikon, Artikel »Johann Krieger«, vermerkt den 5. April 1681 als Tag seines Amtsantrittes.

3) Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchester I, II, 1713, 1717, S. 16.

4) Infolge eines Brandes im Jahre 1757 sind Schulnachrichten über jene Zeit aus Zittau nur in geringem Umfange erhalten. Kuhnau's Matrikel und Exmatrikel, wenn überhaupt geführt, sind nicht mehr vorhanden; der Zeitpunkt seines Abganges ist daher nicht näher feststellbar.

5) Siehe Mattheson, Ehrenpforte, Sicul und *Nova Litteraria*.

für ihn auch eine glückliche Zeit, die trotz des dunklen Schattens, den die herben Ereignisse des Anfanges auf sie warfen, für sein ganzes Leben ihm die sonnigsten Erinnerungen hinterließ.

3. Leipzig.

Als Kuhnau im Jahre 1682 nach Leipzig kam, fand er dort bereits seinen älteren Bruder Andreas vor. Dieser war seit einem Jahre in der juristischen Fakultät der Universität immatrikuliert[1]). Auch Johann, dessen Neigung zu den Wissenschaften ja kaum geringer war als die zur Musik, ließ sich in die Listen der juristischen Fakultät eintragen, freilich, um der Sitte der Zeit und eigenem Drange gemäß zunächst auch in anderen, besonders philosophischen Wissenschaften einige Grund-Kenntnisse sich zu erwerben.

Wir dürfen aus Kuhnau's Entschluß, die Rechte zu studieren, nicht schließen, daß er die Absicht hatte, der Musik Valet zu sagen. Auch sein Freund Titius war vorher in Leipzig Universitäts-Student gewesen. Ein wissenschaftliches Studium, sogar mehrere wissenschaftliche Studienfächer neben der Musik zu pflegen, war ja im ganzen 17. Jahrhundert und darüber hinaus, von Heinrich Schütz bis zu Philipp Emanuel Bach, keine Seltenheit. Es war noch die glückliche Zeit, in der nicht jede einzelne Disziplin ein raffiniertes Spezialstudium erforderte. Daß freilich für Naturen von schwacher Arbeitskraft und mäßiger Begabung auch eine gewisse Gefahr in dem Doppelstudium liegen konnte, entging scharfsichtigen Geistern nicht. Aber sie wußten sich auch zu trösten. Telemann, der ja selbst Musik und Jurisprudenz zugleich studiert hatte, spricht das einmal mit folgenden Versen aus:[2])

Music will / daß ein Mensch sich ihr allein verschreibe,
Allein die Welt fällt jetzt der Meynung nicht mehr bey.
Sie fordert / daß man mehr daneben lern und treibe,
(Als ob ein Noten-Kopff so voll von Fächern sey)
Drum wird man sich doch wohl nach ihr bequemen müssen.
Das was der Haufe will / wird endlich ein Geboth.
Doch ists auch angenehm / von vielen was zu wissen;
Und bringt es gleich nichts ein / so frißt es doch kein Brodt.«

Das dürfte etwa den Standpunkt der kompromißfreudigen Zeit bezeichnen. Kuhnau persönlich hatte allerdings sicherlich ein intensives juristisches Interesse und wollte sich wahrscheinlich weder diese noch jene Thür von vornherein verschließen.

Außer dem älteren Bruder Andreas studierten, wie es scheint, auch

1) Diese und die folgenden Nachrichten verdanke ich den Leipziger Universitätsbehörden und der freundlichen Bemühung des Herrn R. Foerster.

2) Mattheson, Große General-Baß-Schule, Hamburg 1731, S. 174.

noch jüngere Brüder oder andere Verwandte Kuhnau's in derselben oder unmittelbar folgenden Zeit auf der Leipziger Universität. Ein Johann Gottfried *Cuno* erscheint 1683, ein Christian *Kuhno* 1685/86 in den Matrikeln der juristischen Fakultät. Nach der Johann Georgenstädter Todesnotiz wäre aber Kuhnau's Bruder Gottfried im Jahre 1683 erst neun Jahre alt gewesen[1]; auf ihn paßt also die Matrikel nicht. In Christian lernen wir vielleicht einen fünften Bruder Kuhnau's kennen.

Wie weit Johann mit diesen Angehörigen in Leipzig Berührung hatte, wissen wir nicht; auch wie lange sie dort blieben, ist unbekannt. Nach einer anderen Richtung kam er aber bald in Beziehungen, die für ihn wichtig wurden. Der in Zittau mit ihm bekannt gewordene Magister Johann David Schwerdtner[2], später Doctor der Theologie und Superintendent zu Pirna, führte ihn in das Haus des musikliebenden Professors D. Johann Adam Schertzer ein[3]. Dieser, ein sehr gelehrter Theologe und angesehener Universitätslehrer[4], gewann an dem jungen Studenten Gefallen und bot ihm freien Tisch. Bald erhielt er von den musikalischen Leistungen seines Schützlings eine so hohe Meinung, daß er daran dachte, ihm sofort eine feste Stellung in Leipzig zu verschaffen.

Es bot sich gerade eine gute Gelegenheit. Vincenzo Albrici hatte nach einer Amtsführung von noch nicht einem Jahre den Organistendienst an St. Thomas aufgegeben. Die Ursache bildeten Konfessions-Schwierigkeiten; Albrici war als Dresdener Hofkapellmeister vom Katholicismus zum Protestantismus übergetreten, vermochte sich jedoch mit diesem nicht dauernd zu befreunden. Insbesondere auf Drängen seines erzkatholisch gesinnten Sohnes kehrte er daher in den Schoß der römischen Kirche zurück und gab natürlich sein Amt an der Thomaskirche auf. Als Kirchenmusik-Direktor in Prag hatte er bis zu seinem Tode am 8. August 1696 eine befriedigende und seinem Kräften entsprechende Thätigkeit[5].

Kuhnau, als unmittelbarer Schüler Albrici's und bereits bewährter Organist, wurde von Schertzer, der ihm persönlich Fürsprache leistete, ermuntert, sich um die vakante Stellung zu bewerben. Das war für den Zweiundzwanzigjährigen eine Kühnheit, — um so mehr, als im ganzen

1) Siehe oben, S. 478.

2) *Nova Litteraria*, Leipzig 1722, XII. Stück, S. 187. — Jöcher, Compendiöses Gelehrten-Lexikon, 3. Aufl., 1733 schreibt »Schwerdner« und erwähnt, daß er in Zittau »studirt« hatte.

3) Siehe den Lebensbericht Kuhnau's bei Mattheson.

4) Näheres über seine Laufbahn findet man bei Jöcher, Artikel »Schertzer«. Kuhnau hatte sich übrigens dieser Protektion nicht lange zu erfreuen; denn Schertzer starb, wie a. a. O. erwähnt wird, schon am 23. Dezember 1683.

5) Gerber, Neues Lexikon, Artikel »Albrici«.

sieben Bewerber um den Platz stritten[1]. Der angesehenste war der Hofkapellmeister Kühnel aus Zeitz, der dort bereits eine langjährige musikalische Thätigkeit entfaltet hatte. In der Ratssitzung vom 26. September 1682 schritt man zur Auswahl unter den Bewerbern[2]. Kühnel erhielt die Stellung; fast einstimmig wurde er gewählt. Die einzigen beiden Stimmmen aber, die ihm die Wahl versagten, sprachen für Kuhnau. Höchst ehrenvoll für diesen ist es, daß der eine der beiden Ratsherren, die ihn zum Organisten wünschten, sich auf das Zeugnis desjenigen Musikers berufen konnte, der seiner Stellung nach zur Zeit der erste in Leipzig war: des Thomaskantors und Universitäts-Musikdirektors Johann Schelle. Dieser, der natürlich seinen jüngeren Landsmann längst kannte[3], sprach mit Entschiedenheit aus, daß Kuhnau der Vorzug vor Kühnel zu geben sei. Maßgebend für dieses Urteil scheint die große Gewandtheit im Generalbaßspiel gewesen zu sein[4], die Kuhnau namentlich durch seine Zittauer Praxis erlangt hatte.

Obgleich die Bewerbung nicht zu dem gewünschten Erfolg geführt hatte, blieb sie doch keineswegs für Kuhnau ohne alle Wirkung. Im Gegenteil: Man wurde jetzt auf ihn aufmerksam und begann, auf seine Leistungen zu achten.

Gleich im nächsten Jahre konnte er die günstige Meinung, die von einzelnen über ihn ausgesprochen war, vor ganz Leipzig rechtfertigen. Der kriegstüchtige junge Kurfürst Johann Georg III. war von Wien, dessen Befreiung von der Türkengefahr er durch eine starke Entsatzarmee mit Thatkraft und Glück miterwirkt hatte, nach Sachsen heimgekehrt und kam, wie es nicht selten geschah, um die Zeit der Michaelis-Messe von Dresden nach Leipzig hinüber. Universität, Rat und Bürgerschaft ließen es sich natürlich nicht nehmen, ihren Landesherrn mit aller patriotischen Feierlichkeit als großen Sieger zu begrüßen. Die Studenten führten dabei ein *dramma per musica* auf, und die Komposition dazu hatte Schelle, dem dergleichen wohl ferner lag, Kuhnau überlassen[5].

Es ist ein empfindlicher Verlust, daß diese Komposition nicht erhalten ist. Nach dem, was bei Sicul über sie gesagt wird, war sie eine dramatische Kantate, gehörte also zu jener Zwittergattung von Oper und weltlicher Kantate, die gerade damals für festliche Gelegenheiten sehr beliebt war und noch von Sebastian Bach einigemal gepflegt worden ist. Der Stoff wird, wie bei allen derartigen Werken, allegorisch gewesen sein und vielleicht den Streit zwischen der Tapferkeit und den

1) Leipziger Rathbuch. Protocoll aller 3 Räthe, VIII, 52. Vgl. Anhang A, Nr. 5.
2) Siehe Anhang A, Nr. 5.
3) Vgl. S. 475.
4) Vgl. Anhang A, Nr. 5.
5) Siehe Lebensbericht bei Mattheson und Sicul.

im Nekrolog betonte Mehrchörigkeit des Werkes schließen. Kuhnau, der die Aufführung leitete, stellte die Chöre, von einander getrennt, in verschiedenen Gassen, die in den Markt mündeten, auf. Man muß sich dabei natürlich enge örtliche Verhältnisse vorstellen, da es sonst nicht denkbar ist, daß der Zusammenhang der verschiedenen Gruppen gewahrt geblieben wäre. Diese wurden schließlich durch den Gang der Handlung zusammengeführt. Kuhnau ließ die Chöre von den verschiedenen Gassen her sich einander nähern, und von der Mitte des Marktes erscholl dann von den zu einem großen Ganzen vereinigten Gruppen ein gemeinsamer Jubelchor zum Lobe des Herrschers. Es ist nicht schwer, sich ein lebendiges Bild davon zu machen. Freilich muß die Zahl der Sänger, wenn eine solche Teilung möglich war, wie sie diese Kantate erforderte, recht bedeutend gewesen sein.

Die Aufführung hatte einen durchschlagenden Erfolg, und der nachträgliche Leipziger Chronist nennt sie ein Ereignis, »dergleichen zuvor allhier nie gesehen worden«. Der dreiundzwanzigjährige Komponist gewann »einen ungemeinen *Credit*, daß er seinesgleichen *in Musicis* nicht hätte«[2]).

Einige Monate darnach starb Kühnel, und nun bewarb sich Kuhnau von neuem um das Thomas-Organistenamt. Wenn es auch nicht richtig ist, was Mattheson und Sicul sagen, daß nämlich »sich keiner unterstanden hätte« und »niemand das Herz hatte«, mit ihm in Konkurrenz zu treten, so fand sich doch nur ein einziger Mitbewerber, Gottfried Schwegrichen, Organist zu Zwickau, und dieser einzige kam, wie es scheint, für den Rat allerdings gar nicht ernsthaft in Frage. Am 3. Ok-

4) Über ein ähnliches Werk aus späterer Zeit wird uns bei Sicul, *Neo-Annalium Lipsiensium Continuatio* III, S. 793 f. berichtet. Als nämlich am 18. April bis 12. Mai 1717 der König-Kurfürst in Dresden weilte, wollte sich die Studentenschaft für gewisse Vergünstigungen, die sie kurz zuvor empfangen hatte, erkenntlich zeigen, »Welches sie denn in Aufwartung mit einem auch wohlgesetzten und vortrefflich *componir*ten *musical*ischen *Dramate* bestehen liessen/ darinnen Sanfftmuth und Tapfferkeit/ unte dem Nahmen *Apollinis* und *Martis*, darüber mit einander streitend aufgeführet wı den/ welche denn von beyden genannten Helden-Tugenden in Sr. Königl. Maj. Churfl. Durchl. vor der andern den Vorzug hätte? wobey solcher *Disput* also ab daß zuletzt eine der andern gleichen Vortheil und gleich vollkommenen Ruh seiner Königl. Maj. und Churfl. Durchl. allerhöchsten Person einräumen mußte ist übrigens bei der unüberwindlichen Abneigung, die Kuhnau später gegen der Musik hatte, unzweifelhaft, daß diese Komposition nicht von ihm stammte; w dabei eher an Johann Gottfried Vogler denken, der das Telemann'sche musicum damals leitete.

2) Sicul, a. a. O.

tober 1684 wurde ohne weitere Diskussion Kuhnau einstimmig zum Organisten der Thomaskirche gewählt.

Besonders gut dotiert war diese Stelle nicht. Als es nach Albrici's Abgange sich darum gehandelt hatte, Kühnel zu wählen, war man sehr in Zweifel gewesen, ob er sich dazu verstehen würde, seine Einnahmequellen in Zeitz völlig aufzugeben. Man fürchtete, er werde ruhig an seinem Orte bleiben, in Leipzig eine dauernde Vertretung stellen und nur an den eigentlichen Festtagen sein Amt besuchsweise persönlich ausüben. Immerhin konnte ein Gehalt, das für einen verheirateten ehemaligen Kapellmeister genug war, für einen jungen Organisten in Kuhnau's Lage völlig ausreichen.

Die gottesdienstlichen Verrichtungen in der Thomaskirche zogen sich durch die ganze Woche hindurch. Am Sonntag begann um 7 Uhr der Früh-Gottesdienst, der zuweilen bis 11 Uhr dauerte. Alle vierzehn Tage folgte um 11¾ Uhr noch ein Mittags-Gottesdienst, der dann um 1¼ Uhr zu Ende war. Um diese Zeit begann der Nachmittags-Gottesdienst, wie es scheint, von unbestimmter Dauer, und darauf noch ein halbstündiges Katechismus- und Bibel-Examen, dem die »sich dazu eingefundenen« Schüler unterworfen wurden[1]). Die Orgel war natürlich an allen diesen Gottesdiensten beteiligt, so daß für den Organisten die Sonntage keine Feiertage waren. Am Montag und Mittwoch war um 2 Uhr Betstunde mit Beichte, am Dienstag um 2 Uhr Bibelstunde und Kommunion, um 6¾ Uhr allgemeiner Gottesdienst, — ein solcher auch Donnerstags um dieselbe Zeit. Freitags um 2 Uhr war große Beichtstunde und Sonnabends um 2 Uhr wieder allgemeiner Gottesdienst.

Die Functionen des Organisten bestanden in Begleitung des Gemeindegesangs, Präludieren und Postludieren[2]), sowie Ausführung des Generalbasses in den größeren Kirchenmusiken; daß diese a cappella gesungen wurden, kam kaum vor[3]). Seine Fertigkeiten zeigen konnte der Organist namentlich im Postludium, wo für die freie Phantasie Raum war, und in der Begleitung der konzertierenden vokalen Stücke, wo eine passende Aussetzung des bezifferten Basses längere Übung und sicheren künstlerischen Takt voraussetzte. Da die Motette oder Kantate gewöhnlich vom Kantor komponiert war, mußte diesem eine geschickte Behandlung des Orgelparts doppelt am Herzen liegen. Schelle's Bemühen,

1) Sicul, *Neo-Annalium Lipsiensium CONTINUATIO* II, S. 565 ff.: Etwas Neues. Von itziger Verfassung des Leipziger Gottesdienstes. — Dieser Aufsatz ist auch die Hauptquelle für Spitta's eingehende Darstellung des Leipziger Gottesdienstes, s. Johann Sebastian Bach II. S. 96 ff.

2) Das Postludium ist allerdings für die damalige Leipziger Zeit nicht ausdrücklich bezeugt.

3) Sicul, a. a. O., S. 569; vgl. Spitta, Joh. Seb. Bach II, S. 111.

Kuhnau's Wahl schon bei dessen erster Bewerbur also den Schluß zu, daß Kuhnau sich auf diesem Amtsthätigkeit vor anderen in hohem Maße ausze

Obwohl er von Anfang an immatrikulierter St beschränkte sich Kuhnau in den ersten zweieinh lichen auf philosophisch-propädeutische Studien un Thätigkeit; letzteres freilich wohl nur durch allerl zu denen von Leipziger Tonkünstlern und ander Gelegenheit geboten werden mochte. An wiss scheinen ihn auch seine damals immer geringer we hindert zu haben. Mit Antritt des Organistenamt gehoben. Daher begann Kuhnau nun ein geregel liches Studium. Als seine Lehrer werden Jacob Joh. Heinr. Mylius, Gottfried Nicolaus Ittig und haft gemacht. Kuhnau ging als Jurist ganz den nahm an Disputationen teil und erlangte im Jahre gedruckten Dissertation *De Juribus circa Musicos* rechtigung zur Ausübung der Advokatur, wovon e währsmänner sagen, mit gutem Erfolge — Gebra will für ihn auch den juristischen Doktorgrad i Seine Ausdrucksweise zeigt jedoch eine verdächt . . . . in *Jure Doctor*mäßig gewesen seyn«[2]), und d *monia*«, auf die er sich stützt, scheinen lediglich i Stelle aus Herzog's *Memoria* zu bestehen, die ma auch im gerade entgegengesetzten Sinne deuten psychologisch höchst unwahrscheinlich, daß ein Ma reden zu gedruckten Kompositionen ausdrücklich au bezeichnet[3]), den Doktorgrad aus purer Bescheiden Mattheson läßt das ganze Gerücht unerwähnt, offe sprüngliche Quelle, das heißt Kuhnau's eigener Ber wähnt. Eine juristische Prüfung hatte der junge Re noch zu bestehen: Im Jahre 1692 wurde ein Advo führt. Kuhnau unterzog sich diesem mit Erfolg un fortsetzen.

Organist und Rechtsanwalt, — das sind für uns bare Begriffe. Indessen fand im damaligen Leipzi etwas so Unerhörtes in dieser Zusammenstellung.

---

1) Exemplare in den Bibliotheken zu Breslau, Leipzig, D versity Glasgow.

2) Mattheson, a. a. O.

3) Siehe Paesler's Gesamt-Ausgabe der Klavierwerke Tonkunst Band IV, S. 70 und 109.

Präcedenzfall vor: Drei Jahre vor Kuhnau's Ankunft in Leipzig war dort Werner Fabricius gestorben, der bedeutende Schüler des Hamburgers Scheidemann, und von Fabricius wissen wir, daß er ebenso wie Kuhnau jahrelang Advokat und Organist in Leipzig war[1]).

Dem Drucke der Dissertation »*Jura circa Musicos Ecclesiasticos*« ist ein kleines Gratulationspoem beigegeben, daß Kuhnau's wackere That, »der *Musicorum* Recht« öffentlich zu verfechten, mit allem Preise belohnt, vor allem aber interessant ist durch die Unterschrift:

»So sollte seinem Virtuosen Mitt-Gliede gratuliren
Das COLLEGIUM MUSICUM
zu Leipzig.«

Daraus geht hervor, daß Leipzig schon Jahrzehnte vor der Gründung des Telemann'schen Musikvereins ein *Collegium Musicum* besaß. Es liegt die Vermutung nahe, daß Gründer und Leiter dieser Gesellschaft das »Virtuose Mitt-Glied« selbst war. Kuhnau hatte als Organist keine amtliche Gelegenheit, zu dirigieren und seine Werke aufzuführen. Was war natürlicher als sich eine solche Gelegenheit außerhalb des Amtes zu schaffen? Er war unbestreitbar schon damals in Leipzig eine wirkliche musikalische Größe, er stand noch — was später nicht mehr der Fall war — in bestem Einklange mit den musikalischen Bestrebungen der Zeit; also konnte sich schon eine Schar von Musikern und Musikfreunden finden, die sich unter ihm vereinigte. Verhielt es sich so, dann war Kuhnau der Führer des ersten *Collegium Musicum* in Leipzig und dann hätte er übrigens auch ein Beispiel gegeben, dessen Nachahmung für das Kunstleben Leipzigs sehr günstige, für Kuhnau's persönliche Stellung in diesem Kunstleben freilich sehr bittere Früchte zeitigen sollte.

Im Jahre 1689 heiratete Kuhnau die Tochter eines verstorbenen Riemers, Sabine Elisabeth Plattner. Die Trauung fand am 12. Februar in der Thomaskirche statt. Das Kirchenbuch meldet darüber[2]):

Herr Johannes *Kuhnau*, beider Rechte *Candidatus* und *Practicus*, wie auch Organist an der Kirche zu *St. Thomae*
mit
Jgfr. Sabine Elisabeth *Plattner*, des Andreas *Plattner*, Bürgers und Riemers hier hinterlassene Tochter.

Aus der Ehe gingen sechs Töchter und zwei Söhne hervor, aber nur drei Töchter überlebten den Vater.

Sein Amt als Thomas-Organist legte Kuhnau zwar nicht gerade die Verpflichtung auf zu komponieren, aber es gab ihm natürlich genug

---

1) Walther, Lexikon, Artikel »Werner Fabricius«.

2) Auszüge aus Leipziger Kirchenbüchern und Totenregistern verdanke ich der gütigen Vermittelung des Herrn Geh. Kirchenrath Prof. D. Rietschel.

Veranlassung, nicht nur Choralvorspiele, sondern auch Kantaten zu schaffen. Da diese auf ihren Niederschriften nur ganz ausnahmsweise Jahreszahlen und Daten zeigen und andere Notizen, die einen Schluß auf die Entstehungszeit zuließen, völlig fehlen, so ist es unmöglich, diese Werke Kuhnau's in den Zusammenhang der Beschreibung seines äußeren Lebensganges einzufügen. Hier genüge daher die Bemerkung, daß Kuhnau in dieser Zeit durch das Klavier besonders befriedigt wurde. Alle seine Klavier-Kompositionen fallen in die Zeit seiner Amts-Thätigkeit als Thomas-Organist. Wie beifällig diese Werke aufgenommen wurden, geht schon daraus hervor, daß der »Neuen Clavier Übung« erster Teil nach sechs, der zweite Teil nach drei und die »Frischen Clavier Früchte« nach vier Jahren eine Neuauflage nötig hatten, auf die in späteren Jahren noch weitere bis zur fünften folgten. Bei keinem Meister in der ganzen Geschichte der Klaviermusik war bis dahin dergleichen je geschehen.

Am 10. März 1701 starb Johann Schelle. Kuhnau hatte mit ihm als dem Thomaskantor unmittelbare amtliche Gemeinschaft und gewissermaßen einen Vorgesetzten in ihm gehabt. Die alte Familien-Freundschaft scheint von ihnen in Leipzig aufrechterhalten zu sein; gleich bei der Taufe seiner ersten Tochter hatte Kuhnau den Kantor zu Gevatter gebeten. Gewiß fand er auch Berührungspunkte mit dem begabten Sohne, Johann Christian Schelle, der als außerordentlicher Professor der Rechte, der Moral und der Politik leider schon im Jahre 1712 starb.

Es war selbstverständlich, daß Kuhnau sich um die Nachfolge Schelle's bewarb. Das Amt erforderte einen ganzen Musiker, aber auch einen wirklichen Gelehrten, und eben das war Kuhnau's Fall. Die Aussichten für seine Wahl waren um so günstiger, als an der Spitze des Rates gerade ein Mann stand, mit dem er, wie es scheint, schon lange freundschaftlichen Zusammenhang hatte: der Bürgermeister Dr. Falkner[1]), dessen Tochter gleichzeitig mit Schelle schon bei Kuhnau's erstem Kinde die Patenschaft angenommen hatte. Falkner war ein ernster und energischer Mann, der die Schul-Angelegenheiten nicht leicht nahm und, als einmal unter den Alumnen Zuchtlosigkeit eingreifen wollte, kurzer Hand erklärte, sie wären Benefizianten und würden im Falle weiterer Anmaßung einfach verstoßen werden. Auf die Wahl eines tüchtigen Musikers und gewissenhaften Pädagogen mußte er um so mehr Wert legen, als man in Sachen der Disciplin mit Schelle nicht immer zufrieden gewesen war[2]). Den genauen Zeitpunkt der entscheidenden Ratssitzung vermag ich nicht anzugeben, da die mir zur Verfügung stehende Abschrift des betreffenden Protokolls kein Datum trägt[3]). Aus einem andern Sitzungsberichte der-

1) Über ihn siehe Jöcher, Artikel »Falckner« (dort mit »ck« geschrieben).

2) Protokoll der Ratssitzung vom 6. Mai 1701.

3) Anhang A, Nr. 6.

selben Zeit[1]) ergiebt sich die Wahrscheinlichkeit, daß die Wahl erst nach Pfingsten stattfand. In den Listen wird als Kuhnau's Dienstantrittszeit freilich April 1701 angegeben; dabei ist offenbar die vorübergehende Vakanz nach Schelle's Tode der Amtszeit des Nachfolgers zugerechnet.

Kuhnau's Mitbewerber waren Peter Wieghorst aus Hamburg, der Organist Augst (August) an der Neuen Kirche, Johann Magnus Knüpfer, vielleicht derselbe, der schon 1682 bei der Bewerbung um die Nachfolge Albrici's mit Kuhnau in die Schranken getreten war, und Johann Adam Richter, Kantor der Stadtkirche zu Meißen. Dem Organisten Augst mochte der Rat vielleicht einige Rücksicht schuldig sein; die übrigen Mitbewerber hatten einem Manne wie Kuhnau gegenüber keine Aussicht auf Erfolg. Diesen machte man auf die Notwendigkeit aufmerksam, im Falle seiner Wahl die Rechtspraxis aufzugeben, und schärfte ihm ein, nur ja nicht seine Kirchenmusiken zu lang zu machen[2]). Da Kuhnau auch sonst den Wünschen der Ratsherren freundlich entgegenkam, waren bald alle Zweifel gelöst: er wurde einstimmig zum Thomaskantor gewählt.

Damit trat Kuhnau in den Verband einer Anstalt ein, deren ursprüngliche Bestimmung die Pflege der Musik traditionell auf fast gleichen Rang stellte mit der Vorbereitung auf künftige wissenschaftliche Studien[3]). Die Lehrthätigkeit des Thomaskantors erstreckte sich nach beiden Seiten: er war Gesanglehrer der vier oberen Klassen und wissenschaftlicher Lehrer der Tertia und Quarta. Als solcher hatte er vor allem den lateinischen Katechismus zu dozieren und mit den übrigen Lehrern der Oberklassen sich in die Alumnen-Inspektion zu teilen. Als Gesanglehrer war er zugleich Dirigent der Kirchenmusik in der Thomaskirche und Nikolaikirche, deren Chöre sich aus Alumnen zusammensetzten. Auch bei großen Leichen-Begängnissen war der Kantor verpflichtet, selbst zu dirigieren, während er die Musik bei Trauungen der Leitung seines Chorpräfekten überlassen durfte. Im Jahre 1711 kam noch die Direktion der gottesdienstlichen Musik in der Peterskirche und an den hohen Festtagen die in der Johanniskirche hinzu. Ferner hatte der Thomaskantor als erster Musikdirektor der Stadt die Inspektion der Organisten an den beiden Hauptkirchen (Thomaskirche und Nikolaikirche), sowie der Stadtpfeifer und Kunstgeiger unter sich[4]).

Mit dem Thomaskantorat erhielt Kuhnau auch den Posten als *Director*

1) Protokoll der Ratssitzung vom 6. Mai 1701.

2) Daß die Furcht vor zu langen Kirchenmusiken bei den Leipziger Ratsherren chronisch war, sieht man aus Spitta, Joh. Seb. Bach II, S. 8.

3) Stallbaum, Die Thomasschule zu Leipzig.

4) Eine ausführliche Darstellung der Amtsverhältnisse des Kantors giebt Spitta, a. a. O., II, S. 12 ff. Seine Quellen stammen vorwiegend aus Kuhnau's Zeit!

Chori Musici an der Universität. Damit war sein wesentliche Erweiterung gegeben; denn — bis 1710 die Universitätskirche (Paulinerkirche) nur bei den vier Redeakten, dem Weihnachts-, Oster- und Pfingstfest, feier und einigen besonderen Universitäts-Festlichkeite aber war die Stelle für Kuhnau doch; denn hier ha zu arbeiten, die älter und daher im Durchschnitt musi als die Gymnasiasten, zumal da ja auch ihre Stimmen länger überstanden hatten. Er konnte also auf verhältni Ausführung seiner Kompositionen rechnen. Freilich die Studentenschaft später sehr wenig Freude.

Zu eigenem Schaffen fand Kuhnau als Thomaskan täts-Musikdirektor Muße und Gelegenheit genug. J jedes hohe Fest forderte konzertierende Kirchenmusik fremden Kantaten oder Motetten griff, kam als Ausna Kuhnau forderte sogar, daß man »auch fremder guter vention« hören lasse[2]). Im allgemeinen aber war e Kantor eigene Musik aufführte. Es ist daher gar nic daß die Fülle von Kuhnau'schen Kompositionen dieser Quellen als unzählig bezeichnet wird[3]). Bei weitem es, daß sich so wenig erhalten hat, zumal da seine We fach von Hand zu Hand gingen und von anderen Mus freunden für Aufführungszwecke kopiert wurden. Von befreundeten Rektor Georg Friedrich Fasch in Suhla[4] Zeitzer Opernkomponisten und Großvater des Begrü Akademie, besitzen wir eine solche handschriftliche Ko Organisten Georg Raupach in Tundern (Schleswig)[6]) v mit dem dortigen *Collegium Musicum* Kuhnau'sche Wer

Das Jahreseinkommen des Thomaskantors setzte sic trägen zusammen, die aus den verschiedensten Quellen fl seinen Dienst antrat, wurde ihm vom Rate dieselbe Einn die Kuhnau gehabt hatte[8]). Da Bach's Einkommen vo

---

1) Vgl. die Gottesdienst-Ordnung bei Sicul, *Neo-Annalium nuatio II*, S. 565 ff.

2) Musikalischer Quacksalber, Anhang: Der wahre *virtuose* u *sicus*, § 52.

3) Sicul, Nekrolog, a. a. O.

4) Weitere Nachforschungen dort sind leider erfolglos gewesen.

5) Königl. Bibl. Berlin Ms. 12,260, Nr. 1.

6) Auch hier, wo einst ein reiches Kunstleben geblüht zu habe mehr aus jener Zeit vorhanden.

7) Mattheson, Ehrenpforte, S. 283.

8) Spitta, a. a. O. II, S. 20.

etwa 700 Thaler angegeben wird[1]), können wir einen ähnlichen Betrag auch für Kuhnau annehmen; dazu muß dann freilich noch die freie Amtswohnung in Rechnung gezogen werden, die der Kantor im Schulgebäude am Thomas-Kirchhof hatte[2]).

Unter den Schulkollegen nahm der Kantor damals noch den vierten Platz ein: wenigstens wird Kuhnau bis 1716 als Quartus geführt[3]). Von 1717 an hat er seine Stelle mit der des Magister Petzold vertauscht und rangiert nun an dritter Stelle, d. h. zwischen dem Konrektor und dem Tertius[3]). Im ganzen hatte das Kollegium außer dem Rektor sieben Mitglieder[4]): Konrektor, Kantor, Tertius, Baccalaureus funerum und drei Collaboratores, von denen einer — in der Regel der zweite — in den unteren Klassen den Gesang-Unterricht erteilte. Gute Bekanntschaft wird Kuhnau am meisten mit dem untersten seiner Kollegen gehalten haben: dem Collaborator Daniel Vetter, der als Organist an der Nikolaikirche mit ihm zusammen zu arbeiten hatte und in gewissem Sinne sein Untergebener war. Vetter war im August 1679 der Nachfolger seines Lehrers Fabricius geworden und hatte sich in seiner langjährigen Thätigkeit so hohes Ansehen erworben, daß er im Jahre 1718 in Leipzig kurzweg als der »vornehmste Organicus allhier« bezeichnet werden konnte[5]). Auf die hohe Bedeutung seines Orgelchoralsatzes hat Seiffert[6]) mit Nachdruck hingewiesen.

Als Kuhnau das Thomas-Kantorat antrat, fand er die Schule in einem wenig erfreulichen Zustande vor. Über Zuchtlosigkeit der Schüler gab es im Rate genug zu klagen[7]). Die Bürgermeister Born und Falkner waren energisch bemüht, für Ordnung zu sorgen; aber was konnten sie ausrichten, wenn der Rektor Ernesti und der Kantor Schelle, sei es mit oder ohne Absicht — ihnen entgegen arbeiteten? Man stellte fest, daß beide mit den Schülern Exkursionen unternommen hatten, die der dringend notwendigen Wiederherstellung straffer Disziplin höchst unförderlich waren[8]). Es war daher auch durchaus keine nur formelle Frage gewesen, die man nach Schelle's Tode an Kuhnau gerichtet hatte, nämlich: ob er sich auch getraue, daß die Schüler ihm »pariren« würden. Johann Heinrich Ernesti

---

1) Siehe Spitta, a. a. O.

2) Sicul, Das Anno 1720 florirende Leipzig, S. 75.

3) Siehe Sicul, in den betreffenden Bänden des Jahrbuches.

4) Daß gelegentlich — woran Spitta, a. a. O., II, S. 13 Anstoß nimmt — acht Mitglieder gezählt wurden, erklärt sich dadurch, daß der emeritierte Konrektor Stübel in den Listen weitergeführt wurde. Vergl. Sicul, an vielen Stellen.

5) Sicul, Die Andere Beylage zu dem Leipziger Jahr-Buche aufs Jahr 1718, S. 198 f. Vgl. Spitta, a. a. O., II, S. 32.

6) Allg. Deutsche Biographie, Artikel »Daniel Vetter«. 7) Siehe oben.

8) Z. B. in der schon mehrfach erwähnten Ratssitzung vom 6. Mai 1701, also noch nach Schelle's Tode kam man darauf zurück.

war ein gelehrter Mann; aber die 45 Jahre seine tember 1684 bis zum 16. Oktober 1729 waren fü Zeit argen Niederganges[1]).

Die von Kuhnau bei seinem Amtsantritt ge werde etwaige Verstöße der Schüler zur Anze Rate mit Befriedigung aufgenommen worden: ma Manne mit der Besserung der Zustände Ernst se wies sich bald, daß guter Wille und selbst persön des Kantors zur Wiedergeburt des Thomanercho

Zunächst war das Stimmen-Material, mit de hatte, so schlecht, daß nur eine sehr große I Wandel schaffen konnte[3]). Das leidige Kurrend in der rauheren Jahreszeit die noch jugendliche schonungsbedürftigen Stimmen der Schüler schwer eingeschränkt und für einige gänzlich beseitigt Alumnen, die seit Schelle's Tode zu Gunsten sein früheren Bestimmungen entsprechende Maß reduzi durch überzählige Stellen wieder erhöht werden. lich darin, dem Rate angemessene Vorschläge zu schließlich, wenigstens zwei Sänger nach Art der tisten von allen Umgängen und dergleichen zu sichere Garantie für ihre Brauchbarkeit in der K nicht einmal dazu ließ sich der Rat herbei.

Die Ursache dieses Verhaltens lag nicht in e gegenüber dem musikalischen Leben der Stadt, sc von Kuhnau's Neigung und Begabung weit abl Kunst in Leipzig Boden gewonnen und alle Ge Seit 1693 war in einem eigenen Hause am Brü geworden. Vom Kurfürsten begünstigt, von vielen tion freudig begrüßt, kam sie mehr und mehr in Flo lich in den Kreisen der musikalischen Studenten vorher die Kirchenmusik unterstützt, sich willig un mischt und manche Schwächen im Schülerchore w sie jetzt mehr und mehr ins weltliche Lager der Op wirkte in dieser Hinsicht vor allem das Auftreten mann's. Im Alter von 20 Jahren kam dieser 17(langte — vermutlich durch Kuhnau's Gutmütigkeit —

1) Spitta, a. a. O., II, S. 23 ff. 2) Siehe Anhang A

3) Spitta's Darstellung der unglücklichen Chorverhältnis klar und lückenlos, daß ich mich hier überall auf ihn bezieh insbesondere die von ihm ans Tageslicht gezogenen fünf M Bach II. S. 853 ff.). 4) Spitta, a. a. O., II, S. 4.

Psalm von seiner Komposition in der Thomaskirche aufzuführen, und wurde durch den Bürgermeister Romanus verpflichtet, alle 14 Tage ein Stück für diese Kirche zu liefern, deren Bedarf doch von Rechtswegen Kuhnau zu decken hatte. Gleichzeitig aber schuf Telemann fortgesetzt auch Opern, wofür er schon als Knabe Begabung bewiesen hatte, und wurde dadurch natürlich schnell in der Stadt und besonders bei den Studenten beliebt. Nach kurzer Zeit hatte er Anhang genug, um ein eigenes *Collegium musicum* begründen zu können. Hier sang und lebte man natürlich weltlich und bekümmerte sich nicht um die Sorgen des Kantors und den Niedergang des Thomanerchors. Man hatte unter seinesgleichen einen hochbegabten und jugendfrischen Führer, der in allen Sätteln gerecht war, der den Anforderungen der Kirche so gern und gut entgegenkam wie denen der Oper. Die Bürgerschaft sympathisierte mit den neuen Bestrebungen, der Rat förderte Telemann gern und wählte ihn am 8. August 1704 sogar zum Musikdirektor und Organisten der Neuen Kirche. Nun faßte das *Collegium musicum* auch in der Kirche endgiltig festen Fuß. Kuhnau's Bemühungen waren damit von vorn herein so gut wie lahmgelegt.

Wenn wir von einem Musiker neben einer großen Reihe von Kompositionen so charakteristische Schriften und so verhältnismäßig eingehende Kenntnis seines Lebensganges besitzen wie von Kuhnau, so haben wir alles beisammen, um uns mit ausreichender Sicherheit ein Bild von seiner Persönlichkeit machen zu können. Von Kuhnau können wir danach sagen, daß er eine Natur von frischem weltlichen Empfinden war, deren tiefer Ernst sich mit einem heiteren, zum Scherze, selbst zu derbem Witz neigenden Temperament verband[1]. Damit wäre eine entschiedene Ablehnung der in Leipzig gepflegten, teilweise sehr lockeren Oper[2] allenfalls vereinbar, nicht aber eine Ablehnung der Oper als Kunstgattung überhaupt. Thatsächlich ist auch Kuhnau an dieser nicht vorübergegangen. Mit annähernder Sicherheit läßt sich sagen, daß er wenigstens zwei Opern geschaffen hat. Die eine wird von ihm selbst in seinem Roman »Der musikalische Quacksalber« erwähnt: es ist die Oper »Orpheus«, deren Text er durch Übersetzung aus dem Französischen gewann. Es ist mir gelungen, wenigstens diese französische Dichtung auszuspüren[3]; Kuhnau's vollständige Übersetzung und das Wichtigste, die Musik, bleibt freilich verschollen.

---

1) Wer sich davon zu überzeugen wünscht, braucht nur Benndorf's Neuausgabe des »Quacksalber« zur Hand zu nehmen.

2) Vgl. J. G. Opel, Die ersten Jahrzehnte der Oper zu Leipzig. (Neues Archiv für Sächsische Geschichte, herausgegeben von H. Ermisch, Band V, Dresden 1884, S. 116 ff.). Der Aufsatz ist übrigens nicht frei von Irrtümern.

3) *Orphée* von Du Boullay, Musik von Louis Lully, aufgeführt am 8. April 1690 in Paris. Siehe *Recueil des Opera*, Amsterdam 1693.

Des weiteren wird eine Kuhnau'sche Oper oder
»Singespiel« von Scheibe erwähnt. Er nennt
Titel; aber was er sagt, verdient doch angemerk
nämlich in seiner Polemik gegen Sebastian Ba
einen Beweis dafür an, daß selbst ein vielgewan
oder jener Hinsicht ein unvertilgbares Manko a
wörtlich [1]):

»Der berühmte Kuhnau, des Herrn Bachen
Cantorate zu Leipzig, war ein gelehrter und in alle
praktischen Musik gehörigen Wissenschaften vollk
Mann, und der zu seiner Zeit in nicht geringem A
geachtet aller seiner großen Verdienste, weis man g
ablief, als er sich unternahm, ein Singespiel in die
solches auf die Bühne zu bringen.«

Kuhnau hatte also eine Oper aufgeführt und e
jedermann bekannten Mißerfolg erlitten. Die äu
die er in Eingaben an den Rat über die Oper u
Wirkung führt, ziehen sich, wie die von Spitta
riale lehren, durch die ganze Zeit von Kuhnau's K
Mann, der in so unverkennbar geringschätzigem Ton
und »neuen Organisten« spricht, »der die hießigen
es Kuhnau in seinem Memorial vom 4. Dezember 1'
zwei Monate nach Telemann's Anstellung —, ein
der Oper gründlich fertig, und wir können daher
daß das Kuhnau'sche Werk, auf das Scheibe ans
Zeit [3]), wahrscheinlich also noch in die Jahre des C
Mit dem »Orpheus« identisch sein wird es nicht; den
die übel geraten ist, bringt man nicht unnötig seine
in Erinnerung.

Die Thatache, daß Kuhnau, als er den machtlo
Oper führte, selbst ein verunglückter Opernkompo
sofort die eigentümliche Stellung, die er als Musi
hatte, die geringe Rücksicht, die ihm der Rat entg
nehmende Achtlosigkeit, die die Studenten ihm ge
legten. Als Kirchenkomponist war er vollständig
solcher galt auch Telemann viel. In der Oper be

1) Johann Adolph Scheibe, Critischer Musikus. Neue, ve
Auflage. Leipzig 1745, S. 879, Fußnote.

2) Spitta, a. a. O., II, S. 854.

3) Spitta's Behauptung — a. a. O., II, S. 163 —, daß es »i
Lebens fallen muß«, ist ganz unmotiviert. Scheibe's Äußerun
zu der Auffassung, daß er Kuhnau's Niederlage selbst miter
dessen Tode noch ein Knabe von 14 Jahren war.

Der zweite hervorragende Schüler, ebenfalls in Klavier und Komposition, ist Christoph Graupner. Auch ihn erwähnt Kuhnau noch später mit Genugthuung als einen berühmten Künstler, der aus seiner Lehre hervorgegangen sei. Aber der gute Schüler ging von Kuhnau geradeswegs nach Hamburg zu Keiser[1]) und ließ sich von diesem als Akkompagnist bei der Oper anstellen. In drei Jahren, 1707—1709, führte er dort sechs Opern eigener Komposition auf, wozu ihn sicherlich nicht Kuhnau ermuntert hatte. Nur in seinen erst viel später geschriebenen Klavierwerken zeigt er den Einfluß des Leipziger Lehrers[2]), und sie bildeten nicht den Hauptbestandteil seiner reichen Thätigkeit.

Der dritte namhafte Schüler ist Johann Friedrich Fasch. Mit ihm hatte Kuhnau geradezu Unglück. Das war um so schmerzlicher für ihn, als er mit dem Vater, Georg Friedrich Fasch, Rektor in Suhl, befreundet oder wenigstens gut bekannt gewesen sein muß. Im Jahre 1701 wurde Johann Friedrich Alumnus auf der Thomasschule und sah damit seinen Lieblingswunsch, in Kuhnau's Unterricht zu kommen, erfüllt; er war sogar der erste Schüler, den der neue Thomaskantor in den Singechor aufnahm. Trotzdem kann er in seinem von ihm selbst geschriebenen Lebenslauf[3]) nicht umhin, »es öffentlich zu bekennen, daß ich aus meines geehrtest- und geliebtesten Freundes, des Herrn Kapellmeister Telemanns schönen Arbeit dermahlen meist alles erlernte«. Als Studiosus gründete er im Jahre 1707 ein *Collegium Musicum*, das frisch aufblühte und mit einem Stamm von mehr als zwanzig tüchtigen Sängern ein neuer Konkurrent des Thomanerchors wurde. Daneben bestand das Telemann'sche Kollegium auch nach dem Fortgange seines Begründers (1705) weiter. Dirigent war wieder der Musikdirektor und Organist der Neuen Kirche, ein gewandter und thätiger Mann namens Melchior Hoffmann[4]), der ganz im Sinne seines Vorgängers das Kirchenamt mit der Opern-Komposition vereinigte und die Aufführungen des nunmehr fünfzig bis sechzig Mitglieder starken Kollegiums im Mittelpunkte des musikalischen Interesses der Stadt zu erhalten wußte. Während Melchior Hoffmann mit seinem Verein eine Position inne hatte, die Kuhnau trotz seiner beharrlichen Klagen nicht zu erschüttern vermochte, machte Fasch einen erstaunlich kecken Versuch, direkt in Kuhnau's Amts-Sphäre einzugreifen

1) F. A. Voigt erklärt es freilich für »nicht unwahrscheinlich«, daß Kuhnau »nicht ohne wesentlichen Einfluß« auf Keiser's Geschmacksrichtung gewesen ist. Vierteljahrsschrift für Mus.-Wiss. VI, S. 151 ff. Man sollte doch nicht, wenn zwei Künstler ein paar Jahre zusammen in einer Stadt lebten, jedesmal gleich a priori »wesentliche Einflüsse« konstatieren wollen. Kuhnau und Keiser verhalten sich wie Wasser und Feuer.

2) Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 371.

3) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge III (Berlin 1757), S. 124.

4) Sicul, in verschiedenen Jahrgängen; Spitta, a. a. O., II, S. 28.

und ihm einen Teil seiner Thätigkeit zu entreißen was ja an sich ganz harmlos war, die Erlaubnis des Jahres 1710, in dem ein regelmäßiger Gott (Universitäts-) Kirche eingeführt wurde, die do führen. Sobald aber das Fest vorüber und di statten gegangen war, beantragte er beim Rate, es Kuhnau's, der ja doch nicht in allen Kirchen zu Bestellung der Musik in der Universitätskirche ein seinem Kollegium übertragen werden. Kuhnau Zugeständnisse, die er den Universitäts-Behörde Gefahr abzulenken. Er blieb Musikdirektor (und Kirche[1]), und Fasch's Kollegium löste sich wahrsche Begründer und Leiter aber, der bereits von 1710 burg und Zeitz verfaßt hatte, fühlte im Jahre 17 nachträglich eine gründlichere Ausbildung zu vers

»Ich hielt mich«, heißt es im Lebenslauf, »hiera gegen den Sommer auf, und fieng an zu überlegen, wa würde, ohne Regeln und Ordnung in dem Setzen fo mir der Herr Capellmeister Graupner in Darmstadt Thomasschule mein Präfectus gewesen und Liebe für entschloß ich mich kurz zu Ihm zu reisen, in der I ein sicheres Fundament in der Composition zu legen.

Als Kuhnau's Schüler also hat Fasch kein »sic der Komposition bekommen, er hatte sich wahrsch terricht so viel entzogen als er nur konnte, und, licher Ausbildung verlangt, macht er von Leipzig Darmstadt zu Graupner. Nichts kann die Verlas Leipziger Musiktreiben der Zeit schärfer beleuchte seines »Schülers« Johann Friedrich Fasch.

Noch von einigen anderen Musikern der Zeit wenigstens vorübergehend von Kuhnau unterrichtet w Kuntzen, vielseitiger Komponist und Organist, Lübeck gestorben, wo seine Werke eine Zierde de musiken waren[2]), und Christian Umlaufft in Sch Mattheson für würdig gehalten, in die »Ehrenp werden; Kuntzen wurde von ihm sogar als einer der der Zeit gerühmt. Aber auch an ihm erlebte Ku der begabte Schüler ging, gerade wie Graupner, vo Hamburg zu Keiser[3]) und machte sich frischweg an

1) Spitta, a. a. O., II, S. 861.
2) Scheibe, a. a. O., S. 234 und 796ff.
3) Riemann, Lexikon, Artikel »Kunzen«.

Auch seine Kirchen-Kompositionen waren ihrer ganzen Anlage nach von Kuhnau's Art weit entfernt; dieser würde das große Oratorium »Belsazer«[1]), das Kuntzen im Jahre 1739 aufführte, zweifellos — als in der Kirche ungebührlich — scharf verurteilt haben.

Natürlich darf aus dem Gesagten nicht ohne Weiteres geschlossen werden, daß Kuhnau von der Lehrmethode nichts verstand. Nur das läßt sich behaupten: Schüler in der tieferen Bedeutung von Fortsetzern seines Lebenswerkes hat Kuhnau kaum gehabt, wenn er auch auf dem Felde der Klaviermusik befruchtend gewirkt hat. An seinen kirchlichen Arbeiten bewunderten seine Zeitgenossen und die nachfolgende Generation die ausgezeichnete polyphonische Gewandtheit, zumal die Kontrapunktik in den deutschen Kirchen-Kantaten vor Bach keineswegs so respektabel war, wie man angesichts der großartigen Instrumentalgebilde jener Zeit annehmen sollte. Daher ist es ganz gewiß keine Heuchelei, wenn Männer wie Telemann, Mattheson und andere von Kuhnau mit größtem Respekt sprechen[2]); Scheibe, der »kritische Musikus«, scheute sich sogar nicht, ihn über Telemann, Keiser und — Haendel zu stellen.[3])

Freundliche Beziehungen unterhielt Kuhnau nach vielen Seiten hin. Mit Johann Krieger in Zittau, den er ja dort kennen gelernt hatte, stand er in Korrespondenz[4]) und sicherlich auch in künstlerischem Wechselverkehr[5]). Mattheson erhielt auf eine Anfrage wegen Kuhnau's Stellungnahme zur Solmisationsfrage eine sehr eingehende Antwort, die Kuhnau's lebhafte Teilnahme an den aktuellen Ereignissen in der musikalischen Welt beweist[6]). Mit Sebastian Bach traf er mehrere Male persönlich zusammen. Sich gegenseitig in ihrer künstlerischen Eigenart kennen zu lernen, hatten die beiden Männer vor allem im Jahre 1714 Gelegenheit, wo Bach den älteren Musiker in Leipzig aufsuchte; am ersten Adventssonntage (2. Dezember) brachte er seine Kantate »Nun komm', der Heiden Heiland« zur Aufführung und spielte während eines Gottesdienstes auch die Orgel. Zwei Jahre später hatten beide mit Christian Friedrich Rolle zusammen die Prüfung des neuen Orgelwerkes in Halle vorzunehmen. Diese und andere Gelegenheiten mochten ihre gegenseitige Achtung befestigen; aber zu einem intimen Verhältnis kam es nicht. Schon als er ihn kennen lernte, war Bach längst über Kuhnau hinausgewachsen.

Mit den Brüdern, die in ihren bescheidenen Kantoren-Stellen ein an Verdruß ärmeres, aber auch weniger durch künstlerische Thätigkeit er-

1) Scheibe, a. a. O., S. 796ff.
2) Mattheson, Ehrenpforte, Artikel »Telemann«.
3) Scheibe, a. a. O., S. 335, 772ff.
4) Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchester I, II. Hamburg 1713/1717, S. 16.
5) Vgl. Seiffert, a. a. O., S. 238f.
6) Mattheson, *Criticae Musicae Tomus Secundus.* Hamburg 1725, S. 229ff.

füIltes Amtsleben führten, blieb der angesehene Thomaskantor in Verbindung. Andreas Kuhnau befand sich in Groitzsch in den allerdürftigsten Verhältnissen. Seine Thätigkeit war in erster Linie die eines Küsters und niederen Kirchendieners; selbst der Schulunterricht, den er als Lehrer zu erteilen hatte, fand in dem verarmten, kaum hundert Häuser zählenden Städtchen unregelmäßig statt. Zu einer wirklichen Musik-Pflege fehlten so gut wie alle Vorbedingungen. Gottfried Kuhnau traf es in dem jungen aufblühenden Johann-Georgenstadt[1]) wahrscheinlich besser. Aber es mag ihm doch sauer geworden sein, die große Familie mit elf Kindern, von denen freilich zwei schon im zartesten Kindesalter starben, zu ernähren. Von seinen Söhnen begegnet uns in Leipzig ein Johann Gottfried als Alumnus auf der Thomasschule. Vermutlich sollte er dort durch seinen Oheim in der Tonkunst unterrichtet werden, um vielleicht selbst Musiker zu werden. Aber der Knabe starb schon im Alter von vierzehn Jahren; am 6. November 1719 wurde er begraben.

Es ist überhaupt tieftraurig, daß der vielgeplagte und von Enttäuschungen heimgesuchte Mann noch in seinen letzten Lebensjahren in seiner unmittelbaren Umgebung den Tod reiche Ernte halten sehen mußte. Am 31. Juli 1717 starb eine Tochter Erdmuthe Dorothea im Alter von fünfzehn einhalb Jahren, ein Jahr später, am 19. Juli 1718, eine Tochter Johanna Sophia im dreiundzwanzigsten Lebensjahre. Dieser Todesfall war um so schmerzlicher, als die Verstorbene im Brautstande gewesen war. Der Bräutigam, Georg Heinrich Groebe, war seit zwei Jahren Notarius beim Stadtgericht. Von dem Tode seiner Braut wurde der unglückliche Mann so ergriffen, daß er in schwere Krankheit verfiel und nach wenigen Wochen der Verstorbenen nachfolgte. Dieser doppelte Todesfall muß viel besprochen worden sein; der Neuigkeitskrämer Sicul verfehlte nicht, die traurige Herzensgeschichte für sein Jahrbuch zu notieren.[2]) Drei Tage nach dem Tode dieses Schwiegersohnes verlor Kuhnau seinen einzigen Sohn, Johann Gottlob, der noch nicht ganz fünfzehn Jahre alt war.[3]) Ein Jahr später starb dann noch der erwähnte Neffe.[4])

Mit den fünf Toten dieser Unglückszeit hatte Kuhnau sicherlich so viel Hoffnung begraben, daß er darüber zum sterbensbereiten alten Manne geworden war. Wir haben kein Zeugnis für die Todesursache seiner Kinder; aber so viele Todesfälle, die innerhalb einer Familie in so

1) Nachrichten aus Groitzsch und Johann-Georgenstadt verdanke ich den freundlichen Bemühungen der dortigen Geistlichen.

2) Sicul, *Neo-Annalium Lipsiensium Continuatio IV.* Leipzig 1719, S. 834f.

3) Ein anderer war gleich nach der Geburt gestorben.

4) Siehe oben; Spitta zählt ihn irrtümlich als Sohn Johann Kuhnau's mit. (Allg. Deutsche Biographie, Artikel »Kuhnau«.)

kurzen Zwischenräumen auftreten, machen eine vererbte Krankheit wahrscheinlich. Kuhnau's erwähnte Neigung zum Husten deutet auf Lungenschwindsucht. Auch er selbst fiel ihr dann schließlich zum Opfer. Im Frühjahr 1722 begannen seine Kräfte merklich abzunehmen, und das Husten steigerte sich gefährlich. Am 5. Juni entschlief er.[1])

An seiner Bahre standen neben der Witwe, die ihn um geraume Zeit überlebt zu haben scheint, drei Töchter, von denen eine an einen Pfarrer verheiratet war. Den Platz aber, den Kuhnau im musikalischen Leben Leipzigs unter so schweren Drangsalen innegehabt hatte, nahm ein Stärkerer ein, der die dortigen Verhältnisse gerade an den Punkten, wo Kuhnau gescheitert war, zu zwingen vermochte. Dem rückwärts Schauenden folgte der am weitesten vorwärts Schauende: Sebastian Bach.

Anhang A.

1.

Bestallung Vor den *Musicum Instrumentalem* und *Cornetisten* Salomon Krügnern[2]).

Von GOTTES gnaden, WIR Johann Georg der Vierte, Herzog zu Sachßen, Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Westphalen, des Heiligen Römischen Reichs Ercz Marschall und *Churfürst* pp *totus Titulus*.

Urkunden hiermit und bekennen, daß Wir Unsern lieben getreuen, *Salomon Krügnern*, zu Unsern *Musicum Instrumentalem* und *Cornettisten*, fernerweit aufgenommen und bestellet. Thun Solches in krafft dieses Briefes, daß Uns er getreü, hold und dienstwärttig seyn, Unsern Nucz, Ehre und Wohlfahrt befördern, Schimpff, Schaden und Nachtheil warnen, wenden und fürkommen, In Sonderheit aber schuldig seyn soll, allen dem, was die *Capell*-Ordnung vermag, oder durch den *Capell*-Meister, und da der nicht zur Stelle, den *Vicé-Capell*-Meister, unter deren *direction* er stehet, angeordnet wird, seinem höchsten Vermögen nach, nachzukommen, in der Hoff-*Capelle*, und bey der Taffel, wie auch bei *Operen, Balletten, Comoedien,* oder anderen *Festivitäten*, mit dem *Cornet, Violin* und andern ihm kundigen *Instrumenten*, aufczuwartten. Über dieses die *Capell*-Knaben, da einer oder der andere auf dem *Cornet*, oder auf denen *Instrumenten* darinnen er *Profession* machet und *excelliret,* zu spielen zu erlernen Beliebung trüge, auf Anordnung Unsers Ober-Hoff-Marschalls, ohne Entgeld, treülich, glimpfflich und nach seiner besten Wißenschafft, darinnen zu *informiren*, auch alles das, was Uns sonsten zu Nucz, Ehren und Wohlfahrt gereichet, mit getreüem Fleiße zu thun und zu befördern, und sich in seinem Dienste also zu beczeigen, wie einem getreüen Diener gegen seinen Herrn eignet und gebühret, Welches er krafft eines geschwohrnen Eydes versprochen und zugesaget, und darüber einen schrifftlichen *Revers* ausgestellet hat. Dargegen wollen Wir ihme Jährlich, vom *Quartal Luciae*, verwichenen 1691[sten] Jahres anczurechnen *Zweyhundert*

1) Siehe Mattheson, Ehrenpforte.

2) K. S. Hauptstaatsarchiv zu Dresden. Rep. L. II. Gen. ns: 1968. Loc. 33346. Bl. 480, 81.

Thaler vor Sold, Kost, Kleidung und alles anders, zu denen gewöhnlichen *Quatember*-Zeiten, aus Unser Renth Cammer reichen laßen. Würde aber etwa über kurcz oder lang Unsere Gelegenheit nicht seyn, ihn in dieser Unser Bestallung länger zu behalten, oder auch er Selbst wollte oder könnte aus erheblichen Ursachen darinne länger nicht verharren, So soll auf solchen fall Uns und ihm die Loßkündigung Ein Viertel Jahr vorhero zu thun freystehen.

Zu Urkund haben Wir Uns mit eigenen Handen unterschrieben und Unser Cammer-*Secret* hierauf drücken laßen.

Geschehen und Gegeben zu Dreßden, am 8ten *Februarij*, nach *Christi*, Unsers einigen Erlösers und Seeligmachers Geburth, im 1692. Jahre p.

2.

Bestallung: Des Neuen Hoff Organisten Christoff Kittellnns. p.[1])

Von Gottes gnaden, Wir Johann Georg p Churfürst p

Thun kundt, vndt bekennen, kegen männiglichen, daß wir vnsern lieben getreuen Christoff Kitteln zu vnserm Hof Organisten vnd Instrumentisten Bestellet vndt aufgenommen, Thun auch solches in crafft Dieses Briefes, daß vns er getrew, holdt, dienstgewerttig vnd schuldig sein, unserm nucz, Ehre vnd wohlfart befördern, schimpf, schaden vnd nachtheil aber warnen, wenden, vnd vorkommen, Insonderheit soll er schuldig sein, allen deme was die Cantorey Ordnung vermagk, darbey auch von vnß oder vnsertwegen durch vnsern Oberhofepredigern, als *Inspectorn* der Capelle, sowol durch den Capelmeister der aufwarttung halber in vnser Capell vnd für der Taffel weiter geschafft, verordtnet vnd befohlen, daß Orgelwerck, in guten Zustand, weil Er in der kunst erfahren, erhalten, auch vns sonsten zu nucz, ehren vnd wohlfarth gereicht, mit getreuen vleiß nach seinem besten vermögen nachzukommen, vnd zu befördern, vnd sich in seinem Dienste also bezeigen, wie einen getreuen Diener kegen seinem Herrn eignet vndt gebühret, vnd nachdem Er vnterthänigst sich erboten,

Wann Er *discantist*en vnterrichtete, oder auch auf der *Instrumentalmusic discipuln* hatte, daß Er dieselben iedesmals, nach ieczíger *mannier* abrichten, vnd sowohl zu *Chor*, in vnserer Schloßkirchen, ohne sonderbare vergeldung, mit gehen, als bey anderer bedörffender gelegenheit aufwarten laßen wolle, So soll Er diesem allen vnterthänigst trewlich nachkommen, Inmaßen Er Krafft eines geschwohrnen Eydes zu thun versprochen vnd zugesaget, vnß auch darüber einen schriefftlichen Reuers zugestellet hat,

Dagegen wollen Wir ihme Jährlichen 250 thlr: vor Solt, Kost, Kleidunge wohnung, vnd anders, von dato an zu rechnen, auß vnser Renth Cammer reichen vnd volgen laßen, Sonder gefehrde.

Zu Uhrkundt haben Wir vnß mit eigner Handt vnterschrieben, vnd vnser Secret wißentlich hierauf trücken laßen. Geben zu Dreßden, Reminiscere, *Anno* 1645.

3.

Eigenhändiges Memorial bei der Kirchenvisitation 1671[2]):

»Specification meiner Jährlichen Besoldung«,

. . . . . Dieses letzte (26 Thlr. 6 g. »wegen der täglichen singe stunde

---

1) K. S. Hauptstaatsarchiv zu Dresden. Rep. L II. Gen. ns: 1944. Loc. 33344.

2) Dresdener Rathsarchiv. A. II. 69 Blt. 221 flg.

so ich in die schule halte«) ist mihr von E. E. Rath *Anno* 1659 Zugeleget worden, weile ich damahlen bey dem hochlöblichen Ober *Consistorio* ümb verbeßerung meiner besoldung angehalten, Jedoch das ich täglichen eine öffentliche singestunde welche ümb dieselbe Zeit ist auff gerüchtet worden in der schulen halten solte, und die Knaben darinnen zu *Informiren,* worauff ich des 21. Juny von den Herrn *Superintendenten* nebenst dem Herrn *Inspectori* bei der schule zum heyligen Creütz bin angewiesen und mihr übergeben worden, welches ich bis *Dato* mit fleiß und Nutz verrichtet habe.

Summa 93 thl. 18 g.

Die *accidentia* der Aufwartung mit dem *Clavier* auf hochzeiten verlöbnißen und derogleichen, so wohl wegen *Information* der Jugent auf dem *clavier,* so seint dero gleichen leüte sehr viel hier, so sich der auffwartung gebrauchen, alß mit geigen und Pfeiffen weswegen Itzo das *clavier* hinten an gesetzet wirt, das dieselbe fast nicht Können gezahlet, oder wißend sein, das ich also weder aufwartung noch *discipel* fast habe, worüber ich dan sehr Klagen muß, Inmittelst bleibet mihr meine einnahme wofon ich mich und die meinigen negst Gott erhalten muß zurücke, und mihr bloß von meiner besoldung welche ich richtig bekome mich undt die meinigen erhalten muß, worüber ich mich des höchlichen zu beklagen habe.

Alexander Heringk
organist zum heyl.
Creütz *m. ppria.*

4[1]).

27/5. 1681. Org. Th. Jacob Wegmann † und hatte unter andern der Churfl. Sächs. *Capel* Meister *Vincentz* Alberti[2]) sich hiezu angeben, auch im Nahmen des durchlauchtigsten Churfürsten zu Sachsen und Burggrafens zu Magdeburg unsers gnädigsten Herrn durch des H. Oberhofmarschalls von Haugwitz *Excell. recommendation* bracht, were dahero zu *deliberir*en ob Stelle gedachtem Alberici

Born: in Ansehung der hohen *recomendation* u. guthen *qualität*
(einstimmig)

5.

26/9. 1682. Verledigte Organistenstelle zu S. Thom.[3])

Bürgermeister D. Jac. Born: 1. Kienel were lange Zeit zu Zeitz am Hofe gewesen, verstünde die *Music* gar wohl, were dahero zu *praesumi*ren, daß er zu dieser stelle gar wohl *capabel* were, wolle auch seine *famillie* gänzlich hierher wenden, 2. Cuno, 3. Keimal (?), 4. Knüpffer, 5. Kellner, 6. Petsch, 7. Grefenhahn.

Lorentz d. A. rühmt Küneln sehr hatte ihn lange Zeit gekannt wollte ihn dahero weil er versichert daß er darzu mehr als zu wohl tüchtig, s. *votum* gegeben haben.

Wagner, Drever ebenfalls

Baum. Große, were auch gar ehrliches gemüths.

1) Leipzig. Rathsbuch aller 3 Rathe. VIII 51.
2) Ist natürlich Schreibfehler des Protokollführers für Albrici.
3) Leipzig. Rathsbuch VIII 52. Protoc. aller 3 Räthe.

Ryssel für Cuno

Conrad u. Heinr. Born für Kühnel.

Baum. Jac. Mayer *etiam*, doch daß er hier *sedem fixam* haben solte.

Baum. Steger: für Kühnel, »jedoch weil der Dienst so gar schlecht von einkommen, daß keiner alleine davon leben könne, dahero zu besorgen, Kienel würde nur solchen an festtagen verrichten, u. die übrige Zeit durch jemanden bestellen laßen u. also nur ab u. zu reißen, hielte dahero vor nöthig daß er durch *revers vinculirt* würde stets hier zu bleiben.

M. A. Lorentz u. Wilh. v. Ryssel *etiam*.

Pflaume, saget, es were das Vornehmste den *Generalbaß* zu spielen u. könte hierbey nicht unerinnert laßen daß der *Cantor* Cunau vor Kieneln sehr gerühmte, wollt dahero *Cunau* s. *vot.* gegeb. hab

Die übrigen alle für Kühnel.

6.

1701. Schelle †.

Competitores: 1. Peter Wieghorst, Hamburg, 2. Joh. Kuhnau,
3. Can. Augst Coll. an d. Nic. Sch.
4. Joh. Magnus Knüpfer,
5. Joh. Adam Richter.

Reg. Bürg. Falkner: Kuhnau guter Musiker u. Componist, hätte ihn bereits gefragt, ob ihm die Schüler pariren würden, worauf er geantwortet, er tractirte seine Sachen mit Liebe, allenfalls aber wollte er es den Obern hinterbringen.

Born für Kuhnau . . . »ob er schon etwas unansehnlich wäre. Es sey ihm zu sagen, daß er die Music nicht so weitläufig einrichtet, er möchte auch mit Augst in gutem Vernehmen seyn; die *Praxin* müßte er fahren lassen.

Alle Räthe für Kuhnau.

Dr. Christ: . . . . . man hätte auch denen Kirchen *Baßist*en, *Tenorist*en, *Altist*en u. *Violist*en halten müßen, und weil sich H. Kuhnau offeriret, solches ohne dergleichen Aufwand zu verrichten; Als wäre ihm solches nochmals zu sagen. Die *Music* solle er nicht zu lang machen.

Anhang B.

Die letzte Freundschafft/ Welche (*Tit.*) HERR Moritz Edelmann/ Weitberühmter *Musicus* und wohlbeliebter Organist bey der Haupt-Kirchen Sanct Johannis in Zittau/ Am Tage Seiner Beerdigung War der 10. *Decembr. M.DC.LXXX.* Zwar unwissend/ doch aus erfordernder Billigkeit/ empfangen solte Von Christian Weisen/ *Gymn. Rect.*

Druckts daselbst Michael Hartmann.

Ist dieß der letzte Tag / mein werther Edelmann /
Da sich die schöne Faust nicht weiter regen kan /
Die Faust / die manchen Thon mit solchem Leben spielte /
Daß man das Leben selbst in Geist und Ohren fühlte?
Ja freylich hören wir das sachte Trauer-Lied /
Das noch zur guten Letzt auf diese Bahre sieht /

Da Kunst und Liebligkeit / da Lust und andre Gaben /
Da Nachdruck und Manier sich auf einmahl begraben.

Wiewol ich gebe mich vor keinen Künstler aus:
Denn GOTT und Glücke zeigt mir gantz ein ander Haus
Da man mit Büchern spielt: nur dieß hab ich von weiten
Erforschet und gelernt / daß ich von solchen Leuten
Ein Urtheil fällen kan. Der Pöbel sieht darauf
Wie sich der Finger hebt / und wie der schnelle Lauff
Die Fäuste flüchtig macht: der donnert im Pedale;
Der spielt ein Echo nach / wenn er zum andernmahle
Die Flöte klingen läst; Der hat vielleicht die Hand
Zu Arien gewehnt: dem thuts der Tremulant.

Nun solchen steht es frey sich selbsten liebzukosen /
Jedoch ein todter Klang macht keinen Virtuosen.
Wer nicht den Thon versteht; wer keinen Unterschied
Im justen Tacte weiß; wer seine Liebligkeit
Nicht da probiret hat / wo man vor Fürsten spielet;
Wer in dem Klange nicht auch auff die Sache zielet:
Wo Clemens und Josqvin nicht in der Partitur /
Noch in den Noten stehn; wo die geringste Spur
Auf keine Muster geht. Wo Bernhard, Gratiani
Vincenz[1]), Carissimi, Perande, Kerl / Melani,
Bartaille, Förster / Pohl / und wer das Lust-Gemach
In dem Parnasso ziert / auch wol den Nahmen nach,
Nicht einmal kündbar sind / Wer mitten in dem Stücke
Nach Schnupff-Tabacke greifft / wenn er in einem Blicke
Viel schwere Ziffern sieht: Ja wer das Fundament
Nicht bei den Alten hohlt / noch die Manieren kennt
Die neu erfunden sind: der mag wol sonst paßiren /
Doch wird er im Parnaß kein Ehren-Denckmahl führen.

Und also war ich froh desselben Freund zu seyn /
Der seine Wissenschafft nicht auff den schwachen Schein /
Der Eitelkeit bezog: Ja selbsten meine Lieder
Bekamen unvermerckt die Krafft der Jugend wieder /
Indem die edle Faust die süssen Noten schrieb /
Und offt durch diesen Zwang die faule Feder trieb.

Allein wo lebt die Lust? ist nicht die Hand verstarret?
Wird nicht mein Zeit-Vertreib in diesen Sand verscharret?
Ich weiß nicht wie es geht. Soll etwan solche Zeit
Der Welt bestimmet seyn / da man der Fröligkeit
Nicht sehr verlangen wird. Es geht wol nach dem Tage
Des grossen Richters zu / da Schrecken / Furcht und Plage
Die Welt verwirren soll. Wir wissen nicht wie bald
Der Frommen Hochzeit-Lied aus der Posaune schallt.

[1]) Gemeint ist offenbar Vincenzo Albrici.

Inmittelst höret er / wie lieblich und wie schöne
Die Himmels-Orgel klingt: da uns die Quintadehne
Mit falschen Quinten treugt; der ungewisse Wind
Sticht allenthalben durch; die meisten Pfeiffen sind
Von obenzu gedackt; das Schnarrwerck wil im kalten /
Und bald in warmer Lufft kein reines Maß behalten.
Doch oben zeiget sich das edle Principal /
Das führt ein Fundament / wenn jener Königs Saal
Sein dreymahl heilig singt. In dieser Hof-Capelle
Hat der vergnügte Geist viel eine bessre Stelle
Als man auf Erden findt. Gott tröste nur das Haus
Das sehr gebeuget ist / und giesse Segen aus
Der Ihnen tröstlich ist. Wir wollen unterdessen
Der lieblich-edeln Kunst zu keiner Zeit vergessen:
Biß uns des Höchsten Wort zum Himmels-Tempel bringt /
Da man den Contrapunct aus Gottes Liebe singt.
GOtt ist die Harmonie: der Grund zum reinen Thone /
Seit dessen Majestät / im GOtt- und Menschen Sohne
Mit uns gestimmet ist: der hat ein Lied vollführt
Das nicht mit Septimen und Nonen syncopirt.
Das spielt Herr Edelmann / das wollen wir erleben /
So war als wir zum Grab' Ihm das Geleite geben.

Sarti in Kopenhagen

von

Carl Thrane.

(Kopenhagen.)

Italienische Oper hatte man in Kopenhagen seit 1747. Sie debutierte mit Pietro Mingotti als Impresario und Paolo Scalabrini als Kapellmeister und fand großen Beifall. Scalabrini, ein Italiener, wurde königlich-dänischer Kapellmeister, indem der Inhaber dieser Stelle, Johann Adolph Scheibe, der sich wahrscheinlich wegen seines Italiener-Hasses unmöglich gemacht hatte, sans façon mit Pension verabschiedet wurde. In der Saison 1748—49 war Gluck bekanntlich der Kapellmeister bei Mingotti's Gesellschaft in Kopenhagen, man ließ ihn aber in Ruhe. Am Schluß des Jahres 1753 führte Mingotti eine Truppe hierher mit dem 24 jährigen Giuseppe Sarti als Kapellmeister. Er kam, sah und siegte. Man erkannte in ihm ein überlegenes Talent, seine Persönlichkeit war in hohem Grade ansprechend und fügte sich leicht den Forderungen der Etikette, so daß man ihn auf immer zu fesseln suchte. Dies konnte indessen nur geschehen, indem man ihn zum Hof-Kapellmeister machte. Jetzt war die Reihe an Scalabrini, vom Throne herabzusteigen und sich auf Pension setzen zu lassen. Am 1. April 1755 wurde Sarti »an Stelle Scalabrini's« ernannt. Bei Hofe war viel für die Kapelle zu thun, namentlich mit Tafelmusik, die die Hauptform der Konzerte bildete. Sie war nicht bloß an Geburts- und Festtagen notwendig, sondern auch an jedem Posttag, denn da gab's große Tafel mit Musik und Cour. Der Kapellmeister mußte für ein abwechselndes Repertoire sorgen, sein Publikum war ja wesentlich immer dasselbe. Namentlich galt es, Symphonien zu spielen, welche Holberg einige Jahre vorher als eine neue, modische Musikform erwähnt. »Symphonie« hieß bekanntlich die damals übliche dreiteilige Ouverture, doch wurden auch selbständige Musikstücke dieser Art in großer Menge geschrieben. Während Scalabrini bei weitem nicht alle Symphonien, die er für den Hof brauchte, selbst komponierte sondern die meisten — einige waren von Verocai — aus Hamburg und Dresden verschrieb, komponierte Sarti alle selber. Zwischen Oktober und März 1757—58 schrieb er 34 Symphonien, 1758—59 42, sämtliche »*pour la table du roi*«. Gewiß interessierte er sich für die Instrumentalmusik sehr, aber der Gesang war ihm als Italiener doch Hauptsache und er machte sich um die Entwicklung des Gesanges durch die italienische Gesangskunst sehr verdient. Dem Spruch des Metastasio huldigend, daß

die Bühne der Thron der Musik sei, wünschte er, besonders in der Oper seine Lorbeeren zu gewinnen, und sie wurden ihm reichlich zu teil. Ehe er kam, hatte der König Friedrich V. im Sinne gehabt, seine Unterstützung der italienischen Oper einzuschränken; nachdem aber Sarti diese eine kurze Zeit geleitet hatte, wollte der König ein Opernhaus erbauen lassen. Freilich scheiterte dieser Plan, immerhin legt er Zeugnis ab von der Macht Sarti's. Besonders gab diese sich auch dadurch kund, daß er seine Oper *Ciro riconosciuto* in Partitur herausgeben konnte. Diese Oper wurde in Kopenhagen geschrieben oder doch vollendet und daselbst im Jahre 1754 aufgeführt. Wahrscheinlich nicht lange nach Sarti's Ernennung zum Hofkapellmeister, wurde sie in Kopenhagen bei G. H. Thiele gedruckt und dem Könige in französischer Sprache gewidmet:

«L'indulgence et la bonté avec lesquelles Votre Majesté a daigné voir sur son Théâtre ce faible essai de mon travail m'a encouragé à le rendre public.»

Sehr praktisch hatte er die Recitative weggelassen, so daß die Partitur nicht allzu groß wurde. Der Schäferstil, das Pastorale oder, wie man sagte, das Zärtliche und Einschmeichelnde, wurde als sein besonderes Gebiet angesehen. Er wurde der Tibull der Musik genannt.

Nicht allein die feine Welt huldigte ihm. In akademischen Kreisen machte seine Musik einen solchen Eindruck, daß man den Entschluß faßte, eine dänische Oper zu schaffen. Diese Bewegung wurde von dem Norweger Niels Krog Bredal geleitet, welcher, ohne dazu eigentliche Anlage zu haben, anfing, Texte zu schreiben, immer mit dem anspornenden Gedanken, daß er das Unerhörte, das Unmögliche durchführen wollte. Man konnte sich nämlich damals eine Oper nicht anders als italienisch vorstellen. Was die Musik anging, so sah sich Bredal auf Sarti angewiesen. Nicht daß dieser selbst etwas komponierte oder das Geringste mit der Sache zu thun gehabt hätte, aber seine Opern mußten als Schatzkammer dienen, aus der die Musik im wesentlichen geholt wurde. Allein die Recitative waren vollständig original. Bredal seufzte, daß es schwer sei, dänische Phrasen aufzufinden, die, wie die entsprechenden italienischen, sich zehnmal zu verschiedenen Tönen wiederholen ließen; neunmal gelinge es, aber das zehnte Mal schlage es fehl. Niemals vergaß er dafür zu sorgen, daß die Silbe, auf welcher eine lange Kadenz gesungen werden sollte, den Vokal a hatte. Zwei von diesen Opern wurden bei Bredal selbst aufgeführt (1757) und machten so großes Aufsehen, daß das Theater sich der Bredal'schen Kunst öffnete; sie hielt sich indes nur kurze Zeit.

Nachdem die italienische Oper zwei Jahre lang, 1756—58, geruht hatte, ging es wieder los. Im Jahre 1761 übernahm das Theater selbst die italienische Oper und engagierte Sarti als Kapellmeister. Die königliche

Kapelle hatte jetzt gar nichts mehr mit der Oper zu thun, aber es gelang Sarti, ein vorzügliches oder doch sehr gutes Orchester von 24 Mitgliedern zu bilden. Und, sonderbar genug, einige von diesen gewannen fast größeren Beifall als die Sänger, unter welchen der dänische Schauspieler Musted ein besonderes Ansehen genoß. Eine der Opern, die am meisten gefiel, war Sarti's neu komponierte *Didone abbandonata*, deren im Königlichen Theater-Archiv aufbewahrte Partitur »Kopenhagen 1762« datiert ist. Wie in *Ciro*, so war auch hier der mehrstimmige Gesang vollständig ausgeschlossen. Dieses Prinzip der *Opera seria* wurde mit äußerster Konsequenz durchgeführt, eine eigentümliche Übereinstimmung mit einigen späteren Werken Wagner's. Es findet sich kein Chor, keine kombinierte Nummer, sogar kein einziges Duett oder Terzett, nur Recitative, Arien und Cavatinen; die Oper schließt mit einem großen Recitativ der Dido, die sich zum Feuertode bestimmt.

Mit der Saison 1763—64 hörte die italienische Oper auf. Am Hofe war nicht viel zu thun wegen der zunehmenden Kränklichkeit des Königs. Sarti nahm daher Urlaub auf unbestimmte Zeit und reiste ab (1765). Während seiner Abwesenheit wurde sein Gehalt eingezogen, aber die Hoffnung auf seine Rückkehr wurde gleichsam symbolisch angedeutet: gewissenhaft wurde sein jährliches Neujahrs-Geschenk von Seiten des Königs, 4 Reichsthaler, aufbewahrt.

Wahrscheinlich war er nicht gesonnen, das Neujahrs-Geschenk abzuholen. Er trachtete vielmehr nach großer Wirksamkeit und künstlerischer That, die Verhältnisse in Kopenhagen waren ihm etwas beschränkt. Aber das Glück begünstigte ihn im Auslande nicht, und als Christian VII. den Thron bestieg (1766), änderte das Hofleben bald seinen Charakter und schien im höchsten Grade die Interessen eines solchen Künstlers fördern zu können. Sicherlich war, wie man es lesen kann, Sarti's Anstellung am Hofe durch den Tod Friedrich's V. keineswegs aufgehoben. Allerdings kam er nicht gleich. Dagegen beeilte sich Scalabrini, der auch fern von Kopenhagen weilte, zurückzukehren, weil man seine Pension »cessieren« zu lassen drohte, und wurde vom Theater, wo man dem Wunsche des Hofes entgegenkommend Opera buffa geben wollte, als Kapellmeister engagiert. Sogar die Hofkapellmeister-Stelle schien ihm wieder zu winken, denn Sarti's Gehalt wurde ihm vom 1. Januar 1768 angewiesen. Jetzt war es auch für Sarti hohe Zeit zurückzukehren, und im Juli 1768 erschien er wieder in Kopenhagen. Ob er aber zu dieser Zeit mehr gethan hat als sein Gehalt zu erheben und seine Rückkunft feststellen zu lassen, muß dahin stehen. Es gab zur Zeit nichts für ihn zu thun. Der König war auf Reisen und die Königin Carolina Mathilde sowie die beiden verwittweten Königinnen lebten in ländlicher Zurückgezogenheit. Vielleicht ist er wieder abgereist. Als aber der König in Begleitung Struensee's

im Januar 1769 zurückkehrte, war Sarti sicher wieder in Kopenhagen. Für seinen Aufenthalt auf dem Lande bei den königlichen Herrschaften vom 17. Mai bis 27. Oktober 1769 wurden ihm Tagegelder angewiesen Die ziemlich allgemeine Mitteilung, daß er 1769 in London sich um die Aufführung einer Oper vergebens bemüht und durch Privat-Unterricht kümmerlich ernährt habe, muß also unter die Sarti'schen Fabeln gezähl werden.

Sarti's Gunst am Hofe war so groß wie jemals, ja wenn möglich größer. Er wurde Ober-Kapellmeister mit dem Rang eines Oberst-Leutnants, obschon es keinen Kapellmeister am Hofe gab, und unterrichtete den König im Gesange; am 14. Juli 1770 wurden ihm 300 Reichsthaler angewiesen »zum allergnädigsten Geschenk für die Information des Königs im Singen«. Ob der König schon als Kronprinz — er war 1749 geboren — diesen Unterricht von Sarti genossen hatte, wie es gewöhnlich heißt, muß auf sich beruhen. Im Sommer 1770 folgte er dem Hofe nach Traventhal in Holstein. Zu dieser Zeit dachte er dem Punkte nahe zu sein, wo die goldenen Träume seiner Phantasie ihm winkten. Das dänische, von Holberg gegründete Komödien-Haus ging vom Magistrate der Stadt in das Eigentum des Königs über und wurde, wie es auch bisweilen schon früher genannt wurde, zum Königlichen Theater. Sarti übernahm nun laut Kontrakt mit der königlichen Partikulär-Kammer vom 25. Mai 1770 auf eigenes Risiko das Theater als Entrepreneur auf 10 Jahre.

Er liebte die Bühne überhaupt, und da er fremde Bühnen und ihr Repertoire sehr gut kannte und mit dem Theater insofern jahrelang in Verbindung stand, als seine Opern dort aufgeführt worden waren, glaubte er auch die dänische Komödie meistern zu können. Von der dänischen Sprache verstand er zwar kein Wort; sonderbar genug, da er ein sehr intelligenter Mann von mannigfachen Talenten war und viele Jahre in Kopenhagen gelebt hatte. Noch einige Jahre nachher, als ihm ein dänisches Dokument — ein Gesuch — überreicht wurde, sagte er: »Was soll ich damit? Ich verstehe ja kein Wort. Geben sie mir einen Auszug davon in französischer Übersetzung«. Ebenso ging es Scalabrini, und dennoch hatte dieser sich schon ohne Anstoß an dänische Texte gewagt. Sarti hatte das gleiche im Sinne. Kannte er ja doch die Sehnsucht nach einer nationalen Oper. Jetzt sollte das Bredal'sche Ideal verwirklicht werden, er wollte den Dänen die ersehnte Oper geben. Daneben sollte aber auch die italienische Oper in vollem Glanze vorgeführt werden. In Verbindung mit diesen Plänen stand seine bedeutungsvolle Reorganisation oder vollständige Umgestaltung der königlichen Kapelle. Mit vielen Anstrengungen gelang es ihm, eine neue Kapelle auf den Trümmern der alten zu errichten. Indem er das Kammer-Orchester in ein eigentliches Orchester umwandelte, ward er der Schöpfer der jetzigen Kapelle, die somit ihre

Existenz vom 1. Oktober 1770 datieren kann. Die Thätigkeit dieser neuen Kapelle beschränkte sich aber keineswegs auf Sarti's Oper, auch für den Hofdienst und für die französische Oper mußte sie bereit stehen. Für Komödien und Ballet hatte er ein anderes Orchester.

Als Apollo Musagetes eröffnete Sarti seine erste Saison am 8. Oktober 1770 mit dem von ihm komponierten Singspiel — oder eigentlich Komödie mit Gesang — »Soliman der Zweite«. Der Beifall war außerordentlich, man drängte sich, das Stück zu sehen. Bredal, der seiner Opern-Verdienste wegen Bürgermeister in Drontheim geworden war, erschien wieder und genoß das Glück, sich mit Sarti vereinigen und ihm ein Libretto schreiben zu dürfen. Es war »Die Thronfolge in Sidon«, eine lyrische Tragi-Komödie nach Metastasio's *Il re pastore.* Sie wurde am 4. April 1771 zum ersten Mal gegeben und zwar mit großem Beifall. Nur fiel es dem Publikum schwer, sich mit den bizarren, doch ziemlich zeitgemäßen instrumentalen Effekten, die in der ersten, bald sehr beliebten Arie vorkamen, zurechtzufinden. Die Arie schildert die Herrlichkeit des Morgens, und zu dieser ließ der Komponist die Biene, den Frosch, den Hahn, den Kuckuck, die Taube und die Lerche ihren Beitrag liefern. Diese Arie, sowie das einzige Duett, wurde noch viele Jahre nachher oft gesungen.

Man hatte eine seltene Gelegenheit, dasselbe Sujet auf verschiedene Weise behandelt zu sehen. Denn Sarti gab seine italienische Oper *Il re pastore* in denselben Tagen, wie »Die Thronfolge«, und die französische Oper führte Philidor's *Le roi jardinier* auf.

So hatte Sarti durch die zwei Singspiele — sein »Deucalion und Pyrrha«, eine Komödie mit Gesang, schloß sich ihnen an — die dänische Oper glücklich eingeführt. Eigentliche Opern waren es nicht; schon die Unkenntnis der Sprache machte es Sarti unmöglich, Recitative zu schreiben. Auch haftete ihnen etwas Primitives an, indem die Texte in ziemlich unbeholfener Weise der Musik Platz machten und Sarti — im Gegensatz zur glänzenden Opéra comique — sich insofern seinem Opera-seria-Stil anschloß, als es in seinen Singspielen im wesentlichen nur Arien gab.

Was die italienische Oper betrifft, wollte er sowohl die opera seria als auch die opera buffa vorführen. Ein namhafter und ein nicht namhafter Opern-Komponist meist neuen und neuesten Datums wurde dem Publikum abwechselnd vorgeführt. Pietro Guglielmi's dramma giocoso *Il ratto della sposa* machte den Anfang. Er vergaß nicht, in den Anzeigen den Dichter zu nennen, auch machte er bei den Komponisten auf ihre Stellung aufmerksam[1]). Als ein Zeichen der Zeit kann gelten, daß

1) So sah man *La contadina in corte* von Sacchini, die sehr gefiel, *La pescatrice* des berühmten Piccinni, *I tre amanti ridicoli* des Galuppi Buranello (das

alle diese Komponisten für die Opera buffa, die jetzt über die seria zu siegen anfing, schufen. Sarti, der eine Scene zu Lampugnani's Opera buffa *L'amor contadino* komponierte, behielt sich selber die Opera seria und pastorale vor. Er komponierte Metastasio's *Demofoonte* ganz neu und führte ihn am 30. Januar 1771 sowie darauf noch 11 Mal in derselben Saison auf. Hier kommt von Ensemble-Sätzen nur ein Terzett und ein Schluß-Chor vor. Die weibliche Hauptrolle, Dircea, zeichnet sich durch schwindelnde Höhe aus, sie übertrifft sogar die Königin der Nacht noch um einen halben Ton. Zwei neue »singende Personen« traten darin nach der Sarti'schen Ankündigung in Hauptrollen auf, nämlich der junge, glänzende Tenorist Ansani, der bald europäischen Ruf erlangte und in dem Jahre 1771 sowie Anfang 1772 mitspielte, und die gleichzeitig mit ihm auftretende Primadonna Mlle Camilla Pasi, die Sarti's Herz gewann und im Jahre 1772 oder 1773 seine Frau wurde[1]. Eine Sängerin, Mad. Teresa Pasi, trat zu derselben Zeit besonders in der Opera buffa auf. Vom *Demofoonte* besitzt die königliche Bibliothek ein handschriftliches Exemplar. Jeder der drei Akte ist für sich gebunden, stattlich und solid; die Handschrift ist schön, groß und überaus deutlich[2].

Seit Anfang der zweiten Saison hatte Sarti Bredal als Schauspiel-Direktor angestellt und war somit dieser Sorge überhoben. Aber Bredal brachte ihm kein Heil. Als Autor des Libretto's der »Thronfolge« hatte Bredal keinen Erfolg, und die scharfe Kritik ärgerte ihn. Thöricht genug schrieb er nun eine dramatische Gegenkritik und ließ sie als Nachspiel zur »Thronfolge« aufführen. Tumultuarische Auftritte fanden bei der Aufführung statt, es entwickelte sich eine förmliche Schlägerei mit Fäusten und Degen. Die »Thronfolge« selbst mußte vorläufig vom Repertoire verschwinden und, was schlimmer war, das Publikum fing an, sich fern zu halten. Besonders kühl verhielt er sich gegen die italienische Oper,

---

Libretto stammt von dessen Sohne), Werke des mailändischen Kapellmeisters Lampugnani, des neapolitanischen Kapellmeisters Ciampi, des florentinischen Kapellmeisters Alessandro Felici.

1) Im März 1771 wurden »Reisekosten und Gage für die beiden Virtuosen Mlle Pasi und Sänger Ansani« von der Particulär-Kammer angewiesen.

2) Von Sarti'schen in Kopenhagen aufgeführten und wohl größtenteils auch dort komponierten Opern können hier folgende genannt werden: 1754 *Antigono*, *Ciro*; 1756 *Arianna e Teseo;* 1758 *Anagilda;* 1760 *Astrea placata*, *Andromaca*, *Il Filindo* mit *Licenza;* 1761 *Nitteti*, *L'Issipile;* 1762 *Semiramide*, *Didone;* 1763 *Cesare in Egitto*, *Narcisse*, *Licenza;* 1764 *Il naufragio di Cipro*, *Il gran Tamerlano;* 1771 *Demofoonte*, *Allessandro*, *Il tempio d'eternità*, *Il re pastore* (Venezia). Bei der Wiederaufführung von *Didone* 1771 hieß es in der Anzeige, daß die Musik »teils von Sarti, teils von andern guten Autoren« herrühre. Änderungen im Sing-Personal riefen damals oft Änderungen in der Musik hervor.

wozu die große Mißstimmung gegen den Hof und die Regierung, von denen die italienische Oper und Sarti, wie man wußte, begünstigt waren, beigetragen haben mag. Und eben die italienische Oper verschlang nicht geringe Summen, kurz, die zweite Saison war noch nicht zu Ende gegangen, als Sarti sich genötigt sah, sein Unternehmen aufzugeben und sich von seinem Kontrakte mit der Partikulär-Kammer loszusagen. Er war ein ruinierter Mann.

Die Hof-Revolution vom 17. Januar 1772, wodurch Struensee gestürzt und die Königin Karoline Mathilde entfernt wurde, hatte wohl insofern Bedeutung für Sarti, als dieser, wenn nichts geschehen wäre, sich möglicherweise noch einige Zeit gehalten hätte. Aber lange hätte es doch nicht gehen können. Übrigens blieb sein Verhältnis zum Hofe ganz unverändert. Die neue Regierung mit der verwittweten Königin Juliane Marie an der Spitze war ihm — wie auch aus dem Folgenden hervorgehen wird — überaus günstig. Juliane Marie erinnerte sich sehr wohl, daß Sarti schon von ihrem eigenen Gemahl, Friedrich V., empor gehoben und gefeiert worden war. Es ist daher unrichtig, wenn die dänische Theater-Geschichte sagt, daß die neue Regierung ihm nicht gewogen war und weiter, daß seine späteren Schicksale in Dänemark mit dieser Stimmung in Verbindung standen. Diese unrichtige Auffassung ist leider in Grove's »Dictionary of music«, und in die »Encyclopædia Britannica« übergegangen. Sarti's Persönlichkeit, die gewinnend, ja bezaubernd war, hatte auch nichts Herausforderndes. Und so wenig wie Scalabrini besaß er die »welsche Tücke;« er war vielleicht eitel, sicherlich ehrgeizig, aber nicht intrigant; vor allem wünschte er als großer Künstler zu wirken.

Um Sarti's verzweifelte Geldverhältnisse zu ordnen, ernannte der König am 29. Mai 1772 zwei Kommissare, die dessen Gläubigern ein Abkommen vorlegen sollten. Es zeigte sich, daß seine Schulden sich auf ungefähr 19000 Reichsthaler beliefen. Davon war er dem König 3 bis 4000 Reichsthaler schuldig. Auf diese Summe wollte nun der König verzichten, falls sich die übrigen Gläubiger zu einem Vergleiche herbeiließen. Diese wollten aber nicht auf ihr Recht verzichten, sondern sich vielmehr *pro rata* an Sarti's jährliches Hofkapellmeister-Gehalt (800 Reichsthaler) halten. Hinter diesem Vorschlag lag, daß man dafür gesorgt hatte, daß er von etwas anderem leben konnte. Ein sehr naheliegender Ausweg hatte sich dargeboten. Er hatte, wie wir gesehen haben, dem Könige Gesang-Unterricht gegeben und überhaupt sehr viel mit dem Könige, der musikalisch war und sich viel mit Musik abgegeben hatte, verkehrt. Der König war geisteskrank und obschon sein Leiden sich schon früher gezeigt hatte, war es doch erst nach seiner Rückkehr von der großen Reise zum vollen Ausbruch gekommen. Ab und zu hatte er lichte Augenblicke,

meistens aber war er in Stumpfsinn versunken. Nichts lag näher als ihn mit Musik zu erheitern. So wurde Sarti, der auch jetzt Zeit genug hatte, des Königs Vorspieler oder, wenn auch nicht nominell, Kammermusikus mit vielem aktiven Dienst. Er sollte »beim Kabinetts-Klavier seiner Majestät aufwarten«. Dafür bekam er jährlich 700 Reichsthaler, während seine Frau als Hofsängerin ebenso viel erhielt. Es war ein trauriger, fast erniedrigender Dienst, beim geisteskranken König die erheiternde Person zu spielen. Die zeitgenössische Schriftstellerin Dorothea Biehl meint, daß Sarti den König mehr mit mechanischen Künsten und Experimenten als mit Musik unterhalten habe. Allein hierin muß sie sich geirrt haben, obgleich seine gesellschaftlichen Talente wohl auch zur Unterhaltung beigetragen haben mögen. Das Erträglichste für ihn muß jedenfalls das Spielen gewesen sein.

Die großen Extra-Einnahmen kamen gar nicht in Sarti's Hände, sie sollten alle an »Mons. Schriecke« ausbezahlt werden. Die Gläubiger umschwärmten ihn. Er erhielt ein königliches Moratorium, so daß sie ihn nicht festsetzen konnten. Ehe dasselbe aber ausgefertigt wurde, mußten, wenn er im königlichen Wagen abgeholt wurde, zwei Lakeien nebenher laufen, um ihn gegen seine Gläubiger zu beschützen. Im besten Sinne ein Mann des Theaters, gab er im Leben das Schauspiel eines von Gläubigern gegeißelten großen Mannes ab. Die Geldnot verwickelte ihn in Verhältnisse, die eine Katastrophe herbeiführten.

Im Januar 1774 kam ein 30jähriger Norweger, cand. jur. Thams, nach Kopenhagen, um die Stelle als Stadtschultheiß und Stadtschreiber (*»Byfoged og Byskriver«*) in der norwegischen Stadt Bragernæs (Drammen) nachzusuchen. Sein Vater, ein norwegischer Beamter, glaubte, um das Ziel zu erreichen sei Bestechung unumgänglich notwendig, und hatte ihm zu diesem Zwecke 2000 Reichsthaler mitgegeben. Der junge Thams, der nicht wußte, wer zu bestechen sei, eilte, um guten Rat zu holen, zu seiner Cousine Mlle. Potdevint, die bei der 3jährigen Prinzessin Louise Augusta Française war und im Schlosse wohnte. Ohne sich lange zu bedenken, nannte sie Sarti und setzte sich mit einer pensionierten Kammerjungfer Riis in Verbindung, die in demselben Hause wie Sarti's wohnte und Frau Sarti auf der Treppe zu grüßen pflegte. Von finanziellen Verdrießlichkeiten sehr gequält, horchte diese, die übrigens als eine sehr fleißige Frau geschildert wird, willig dem zu, was ihr von Jungfer Riis zugeflüstert wurde, nahm die Sache in ihre Hand und wurde die versuchende Eva. Der erste Gedanke des Ehepaars war, daß Sarti offen zu Werke gehen, sich an den Erbprinzen wenden und ihm sagen solle, daß er 2000 Reichsthaler gewinnen könne, wenn Thams das Amt erhielte. Aber Sarti sah bald ein, daß diese Offenherzigkeit schwerlich angebracht sein würde. Wenn jemand helfen könnte, meinte er, so wäre

es allein der russische Minister (wahrscheinlich Filosofoff, der Sarti hochschätzte und dessen Opern in seinem Hause aufführte). Jedoch wagte er nicht, gerade zum russischen Minister zu gehen. Er lud vielmehr den russischen Legations-Sekretär L'Isakeiwitz zum Souper ein und fragte ihn, ob es auch recht wäre und namentlich, ob man nicht sagen könnte, er mische sich in Staatssachen. Der Legations-Sekretär beruhigte ihn vollständig und versprach,. vorläufig mit dem russischen Minister zu sprechen. Jetzt schloß Sarti einen förmlichen Vertrag mit Thams und, wie Frau Sarti wollte, auf gestempeltem Papier. Aber zum großen Verdruß des Ehepaares hatte sich Thams überlegt, daß 1000 Reichsthaler genügten, um Sarti zu bestechen, und da er sich darin nicht irrte, indem ja die Hälfte besser war als nichts, wurde er nur für diese Summe verpflichtet. Dann eilte Sarti zum russischen Minister, der sehr erfreut war, dem großen Künstler dienen zu können und sich mit den wärmsten Empfehlungen für Thams bei dem Erbprinzen, Grafen Thott und Geheimen Rat Stampe verwendete. Der russische Minister konnte sich seines Einflusses erfreuen, denn die Sache wurde glatt erledigt. Thams wurde Stadtschultheiß und Mlle. Potdevint und Jungfer Riis beglückte er mit Geldgeschenken. Aber immer wollte er die Belohnung Sarti's herabsetzen, diesmal um 200 Reichsthaler, indem er geltend machte, daß Sarti sich auch verpflichtet habe, ihn zum Ratsherrn zu machen, was er nicht wurde, und Sarti mußte mit 800 Reichsthaler vorlieb nehmen. Was dieser für Geld zu thun vermochte, hatte Thams aber hinlänglich gesehen und kaum hatte er das neue Amt übernommen, so fiel ihm ein, daß eine Amtmannsstelle doch noch besser sei. Er schrieb daher an Sarti, ihm eine solche für 2000 Reichsthaler zu verschaffen. Sarti antwortete aber nicht, da er sich eben eines anderen angenommen hatte.

Mlle. Potdevint hatte ihr interessantes Geheimnis nicht ganz verschweigen können, und es fand sich ein anderer Norweger, der auch an die Notwendigkeit der Bestechung und an die Allgewalt derselben bei Hofe glaubte und ebenso wie Thams eine Stelle als Stadtschultheiß in Norwegen suchte. Es war ein Kapitän und Jurist Hansen. Eine Kette von Mittelpersonen reichte bis an Mlle. Potdevint, die Sarti zu überreden suchte. Dieser wollte nicht gerne von vorn anfangen, aber dem angebotenen Geld konnte er nicht widerstehen. Der unermüdliche russische Minister setzte sich wieder mit den besten Empfehlungen für Hansen in Bewegung, hatte aber nur angefangen, als die Sache stockte. Hansen war ein großer Schwadroneur. Er glaubte fest an seine baldige Anstellung, hatte sich schon eine teure Uniform als Stadtschultheiß angeschafft, in der er sich in Billard- und Weinstuben zeigte, und erzählte aller Welt, nur wenig verschleiert, mit welchen Mitteln er das Glück erreicht habe. Aus eigener Erfindung setzte er noch hinzu: es gebe Leute

bei Hofe, durch welche man alles für Geld erlangen könne. Er kenne eine Dame, die das Herz der Königin in der Hand halte und es sei ausgemacht, daß der Geheime Kabinetts-Sekretär Guldberg einen Kammerherrn-Schlüssel für 5000 Reichsthaler verkauft habe. Diese Geschichten fingen an zu cirkulieren und erreichten den Hof, wo die Entrüstung außerordentlich war. Die Polizei wurde augenblicklich in Bewegung gesetzt, und Mitte Februar 1775 ward es am Hofe bekannt, daß Sarti eine Rolle in der nach und nach enthüllten Bestechungs-Geschichte gespielt habe. Da die Sache in jenen den Hof prostituierenden Gerüchten einen Ausschlag gefunden hatte, wurde sie mit äußerster Strenge verfolgt, und Sarti fiel in die größte Ungnade. Dies ist des Pudels Kern. Bis jetzt hatte er sich der größten Gnade erfreut. Da der König einen Vorspieler nicht entbehren konnte, wurde unverzüglich der Cembalist in der Kapelle, Niels Schjörring[1]), an Sarti's Stelle eingesetzt; er mußte vorerst schwören, daß er nichts sehen oder hören, sich mit nichts als seinem Dienste befassen wolle, »damit ich nicht in die Ungnade falle, die jetzt gerechterweise über meinem Vordermann in diesem Amte schwebt«.

Es wurden Kommissarien ernannt, die Verhör anstellen und Urteil fällen sollten. Die Sache handelte sich um die Anwendung einer Verordnung vom 23. Oktober 1700 wegen Verbots gegen das Geben und Nehmen von Geschenken behufs Ernennung von Ämtern Thams wurde aus Norwegen geholt und nebst Hansen und anderen in die Sache Verwickelten ins Gefängnis gesetzt. Man begnügte sich damit, Sarti in Haus-Arrest zu halten; wenn er zum Verhör geholt wurde, wurde er von einem Polizeidiener begleitet. Er war nur bei zwei Verhören; sie wurden in französischer Sprache geführt. Die einzigen dänischen Wörter, die er aussprach, waren »*Byfoged og Byskriver*« (Stadtschultheiß und Stadtschreiber); diese verhängnisvollen Wörter verlernte er wohl niemals. Zum Schluß sagte er, daß er niemals gewußt habe, daß die in Frage stehende Sache gegen die Gesetze oder den König oder jemand in der Welt verstoße, auch nicht, daß sie die bürgerliche Gesellschaft stören könne, da man in seinem Vaterland durchaus nicht diese Auffassung teile. Jetzt da er durch die Kommission von der großen Bedeutung der Sache in Kenntnis gesetzt sei, habe er einen wahren Abscheu gegen seine That gefaßt, so wie er immer, was verbrecherisch sei, verabscheut habe. Er flehte um des Königs gnädige Vergebung für seine Schuld und Unvorsichtigkeit. Sein Verteidiger wollte ihn freigesprochen wissen und äußerte, daß die Verordnung gar nicht auf ihn passe, es sei denn, daß er Thams dem Könige selber empfohlen habe, was er ja nicht gethan hatte. Das Urteil lautete, daß er Anstellung und Eigentum verlieren solle, und wurde

1) Siehe Gerber's Musik-Lexikon.

am 20. Mai 1775 gefällt, gleichzeitig mit der Verkündigung einer königlichen Resolution, wonach er sein Eigentum behalten dürfe — ein schlechter Trost für ihn — aber binnen 8 Tagen des Königs Reiche und Lande zu verlassen habe. Die übrigen wurden sämtlich hart getroffen, der russische Minister natürlich ausgenommen. Unter der Form von Reisegeld an Frau Sarti, die auch vom Theater 50 Reichsthaler geschenkt erhielt, gab der König ihm als letztes Geschenk 400 Reichsthaler.

Wäre die gerichtliche Verfolgung nicht eingetreten, hätte wahrscheinlich Sarti Kopenhagen niemals verlassen. Vielleicht hielt er es für Ehrensache, nicht zu entfliehen und seine Gläubiger im Stiche zu lassen, vielleicht fürchtete auch seine junge Frau das Ungewisse und war zum Bleiben geneigt gewesen. Jetzt wurde er frei. Die Verbannung gab ihm ein neues Leben. Gerade von dieser Zeit an beginnt seine eigentliche Berühmtheit, er wurde ein Glied in der Kette der großen italienischen Komponisten seiner Zeit. Über seine zweite dänische Periode suchte er den dichtesten Schleier zu werfen und dies gelang ihm in solchem Grade, daß er bis auf die neueste Zeit in seinen Bestrebungen getreulich unterstützt worden ist. Wenigstens berichten — England ausgenommen — selbst angesehene Lexika nichts von dieser zweiten Periode in Kopenhagen; von London aus wird er um 1770 nach Venedig befördert. Der kleine Fleck, mit dem er sein Wappen trübte, konnte in seiner eigenen Zeit kaum viel bedeuten. Diese Kriminalgeschichte ist wohl als eins von seinen Abenteuern anzusehen.

Als Hofkapellmeister trat Scalabrini, der immer bei der Hand war, gleich nach Sarti wieder ein, nachdem er 20 Jahre als thätiger Pensionär gelebt hatte. Im Jahre nach Sarti's Abgang als Unternehmer hatte er Wessel's komisches Meisterwerk »Liebe ohne Strümpfe«, eine Parodie auf französische Tragödie und Opera seria zugleich, komponiert und damit seinen Namen in der dänischen Theater-Geschichte verewigt. Diese Parodie erschien zur rechten Zeit. Denn man war der italienischen Oper müde. Man sehnte sich nach einer anderen Richtung, die der Nation mehr zusagte. Dazu half wohl auch der Gluck-Piccinni-Streit in Paris, dessen Schlagwörter zu Gunsten Gluck's schwerlich ohne Wirkung waren. Man wollte von dem »italienischen Puppenkram« nichts mehr wissen, man wünschte Musik, wie sie Gluck, Grétry, »selbst Sarti« geschrieben. So konnte man sich im Augenblicke der höchsten Mißgunst doch nicht eines Ausbruches der Sympathie für Sarti erwehren. Man wandte sich von seiner Richtung weg, aber mit Dankbarkeit und Treue hielt man die Erinnerung an die echten Perlen seiner Kunst fest. Das Schlagwort »selbst Sarti« war wie ein wehmütiger Abschiedsgruß, und mit diesem verlor der italienische Künstler sich aus der dänischen Sage.

The Life-Work of Arthur Sullivan

by

Sir Alexander C. Mackenzie.

(London.)

There need not be any diffidence, either on the score of good taste, or expedience, in offering a brief review of the life-work of the famous composer who recently went to his rest, amid universal regret. His works appealed to so many different classes, to musicians of varied tendencies, to cultured amateurs, as well as the great mass of the people; and met with such exceptional recognition; that it is a comparatively easy matter to discuss them. No lances of controversy need be broken, nor discussion arise over Sullivan's music, because the unique favour which it enjoyed during his life-time is seemingly in little danger of waning after his death. The reason of that general esteem in which it is held is not far to seek. The wide range over which his music was spread allowed it to reach and touch all sorts and conditions of men; artist, and amateur, and even the most illiterate in music, have all found something to please them, something to thank Sullivan for.

Church and Stage, the concert, platform and the drawing room, have all had their share of contributions from his pen. And, added to his varied gifts, he was the happy possessor of an uncommon power of directness, conciseness of musical speech, which enabled him, if I may put it so, to pack his best thoughts into a given compass, tell his story without unnecessary verbiage or "padding"; thus being readily and quickly comprehended by all who have ears to hear. Hence his probably unequalled position among the composers of this country. I remember Sullivan remarking to me once, "Mackenzie, there is so little common sense in music just now". By that he meant to say, there is so little appreciation of the fitness of things in music. Elaborate embellishment where it is not wanted; counterpoint in the wrong place; difficulties presented where simplicity would serve better; powerful orchestration where a lighter touch would answer the purpose more adequately; and so on. Now, to say, as has been said, that he wrote as if Wagner or Tschaikowsky had never existed, is hardly correct. For he has at times, and in its proper place, been both elaborate and powerful; as in most parts of the "Golden Legend", and in "Ivanhoe". But, whether he merely deemed it expedient or not, he certainly held tightly on to his maxim of respecting the "fitness of things"; with the result that the "human" touch went

very straight to its mark, and he took care that that touch should not be weakened, or obscured, by either unnecessary complications or diffuseness.

It is not given to every composer thus to hold himself in check, to forget his learning at the right moment. And just at present there can be little doubt that the demand for over-elaboration of even the simplest subjects is, let us hope, at its height, and will gradually cease to be imposed upon the musician. Now Sullivan's early training had much to do with this; the Chapel Royal, and the very pure and simple style of his master, John Goss (Attwood's pupil, Attwood himself being a pupil of Mozart) seem to have had a lasting influence upon him. During the years of his sojourn in Leipzig (in 1857, 1858, 1859) Wagner's was not exactly *musica grata* in that city. Indeed, I question whether he had any opportunity of making its acquaintance at all at that time. The influence of Mendelssohn may be traced for some years in his work, but that of Schubert's simple grace was much more powerful, and is audible and visible in his very latest compositions. Although he was perfectly conversant with the "Moderns", — he could hardly have held the conductorship of the Philharmonic Society or the Leeds Festivals for so long without being so — they evidently could not tempt him into imitation of styles which were foreign to his nature. And why should he have done so? Why should any particular school, or style, however excellent, be persistently pointed to as the solely acceptable one, and forced upon composers (as is the prevalent custom) because it happens to be in vogue, or appeals to the taste of sections of cognoscenti. Whether Sullivan was acquainted with the American humorist's dictum that "Classical music is really much better than it sounds", I do not know; but Sullivan at all events, declined to allow his individuality to be swamped by any given tendencies whatever. And in this respect, however, others may differ from me, I think he continued to set and keep a very desirable example before the minds of musical students.

I do not propose in this paper to deal with Sullivan's life in a biographical manner, except to a very limited degree; my object being rather to make a survey of the compositions. But neither will I make any hard and fast classification of the material of my paper, thinking it better to take the discourse as it comes naturally.

I think it may be said without detraction from his gifts, that from childhood an exceptional share of good luck followed Sullivan through his career. Like Mendelssohn, he was *ein Glückskind*. Circumstances seemed naturally to combine in his favour from the outset. Any difficulties which may have arisen with regard to his general and musical education, were surmounted by successive strokes of good luck.

His early home surroundings were not unfavourable to his musical development, since his father's position as Bandmaster at Sandhurst, and as teacher at the Military School of Music at Kneller Hall, offered him chances of familiarity with a branch of music that, except in rare cases, rather lies outside the pale of a composer's education. Wind instruments may be said to have been his toys. He made, as he himself says, "not a mere passing acquaintance with them, but a life-long and intimate one". Another favourable chance, which did yet more to assist him in after-life, was his being accepted as choir-boy in the Chapel Royal in 1854; for nature had also furnished him with an exceptionally good treble voice. And the knowledge of the best English church music and other vocal music, traceable in his works, was acquired during the years of his choristership. Nor need I dwell upon the refining influence of the companionship of many eminent men who were drawn towards, and who interested themselves in, the youth. These are advantages which do not in all cases fall to the lot of young musicians. At this, the educational stage of his life, all his ambitions seem to have been gratified.

Although the project of raising a memorial to Mendelssohn was mooted as early as 1848, it was not until 1858 that, chiefly owing to the exertions of Madame Lind-Goldschmidt, her husband Mr. Otto Goldschmidt, the late Julius Benedict, and others, the scholarship which bears his name was thrown open for competition. This useful institution still flourishes under the careful management of a Committee of well-known amateurs and prominent musicians, and Sullivan himself took a very active interest in it to the end of his days. While still a chorister, he was elected as its first scholar, and this slice of good fortune secured for him musical instruction at the Royal Academy of Music for two years, under John Goss for composition and Jewson for pianoforte; and when his voice broke, at the Conservatorium of Leipzig, under such men as Moscheles, Plaidy, Moritz Hauptmann, Julius Rietz and Ferdinand David. The fruitful ground having been well prepared at the Chapel Royal, and considerable experience gained in knowledge of the voice, of choral music, and, at the Royal Academy of Music, of harmony and pianoforte-playing (not to speak of military bands), he left for Germany in a fit condition to reap the new benefits placed within his reach. Scholarships are, happily, no rare benefits in these days; but I presume that, at that time, the King's Scholarship at the Academy, and the Mendelssohn, stood alone in point of value. It is needless to point to the manifest advantages of being the first recipient of so valuable a prize. The mere fact drew the eyes of the English musical world upon him, and an interest quite unusual, and perhaps never again repeated, was awakened in the future of the promising young

scholar. Sullivan's correspondence with his family, and the musical MSS. accumulated during his apprenticeship, show that he was fully alive to the expectations which had been aroused, as well as to the danger of failure in realising these anticipations. There is no need for me to give an exhaustive account of his studentship during the years from 1858 to 1861. It showed exuberant spirits, receptivity of mind, and a keen perception of the prejudices which everlastingly blot the pages of musical history.

I am inclined to think too, that his return to England when there was, if I may put it so, an "opening" for a young composer, when the field was comparatively free, took place at a most favourable moment. Wallace and Balfe, almost at the end of their careers, were writing their last operas. Sterndale Bennett (never a prolific composer) wrote at rare intervals. The popular John Hatton and George Macfarren were probably the most active producers at that moment. Taking into consideration the musical tendencies in England at the time, the newcomer's success need not cause great wonder. For, although Schumann's music was beginning to pierce its way slowly, in spite of considerable opposition, Mendelssohn still reigned supreme, his clear cut and melodious style was the fashion, and his was the most popular music with the large majority of musicians and amateurs. Now this music of Sullivan's, wearing (as most of it does) a smile on its face, carried with it no elements of discordant discussion, no temptations for controversy. Clear in its design, bright in its instrumentation, it was precisely in the style which admirers of Mendelssohn, Schubert and Bennett expected, hoped for, and wished to see perpetuated. It had moreover, as will presently appear, a distinctly English flavour of its own, the natural outcome of the early training its composer had received. Without suggesting any unprofitable comparisons with regard to the relative value or intrinsic worth of the two works, it has often struck me that there exists an affinity between Mendelssohn's "Midsummer Night's Dream" overture and Sullivan's "Tempest" music. Their inspiration from the same ever-yielding source, viewed as the productions of youth (the composers' ages were respectively 18 and 20), they are almost phenomenal with respect to completeness, directness, and finish. They are not the trial trips of students, in which a certain amount of excusable angularity and indecision is to be looked for. In neither case do we find those allowable and very natural defects and weaknesses. On the contrary, they are quite remarkable as finished youthful master-pieces, as instances of genius dispensing with experience. Moreover the analogy might be pursued further, inasmuch as the characteristics exhibited in these early works remained fixed and undisturbed throughout the subsequent efforts of the two composers. These two

works appeared with their author's personal hall-mark stamped upon them at once.

As I have been permitted to examine the English composer's early MSS. (previous to the appearance of "The Tempest"), I may risk the personal opinion, that I find very little in his student-work to prepare one, step by step, as it were, for this unexpected leap into mastery. Although the portfolios containing his early music are full of experimental work, it seems as if he had crossed the *pons asinorum* at one sudden bound. Among these juvenile essays, I find his first Shakespearian flight in the shape of an Overture (in *C minor*), "Timon of Athens" (rather a strange choice of subject for a boy of Sullivan's amiable temperament), the full score of which bears the date 1857. Further, another Overture (without a title) in *D minor*, dedicated to his master and friend John Goss, organist of St. Paul's, in 1858. In neither case, and I did not look for it, do I find any traces of much individuality, but a good deal of early Mendelssohn. An undated Psalm for chorus and orchestra (in German) of the same period is still more in that master's manner. There is also a Fugue, *Cum Sancto Spiritu*, for chorus and orchestra (of 1857), part of a Sonata for piano, a good many songs and part-songs for mixed and for male voices, in both English and German. Skipping to 1859, we meet with something much riper in the shape of a String Quartett. It was played at one of the *Prüfungen* at Leipzig in that year. And there is a Cadenza to Mozart's famous Concerto in *A*, which is in sympathetic appreciation of that Master, and was performed by a fellow student at one of the *Prüfungen*. There was also played another Overture, conducted by himself, to Moore's poem, "The Feast of Roses", from "Lalla Rookh", but I cannot find the score among his manuscripts.

Coming back to "The Tempest", it is clear that it was not thrown down hurriedly or easily upon the paper, but was produced slowly and carefully. The postscript of a letter, dated 1860, says briefly, "I am writing music to the Tempest"; and a year later, in February, another to his father contains the following: — "Very much occupied with my Tempest music, which does not proceed as quickly as I could wish. I have already completed two entr'acts, two dances and a song, besides parts of the melodrama; but it is in the overture that I have come to grief, for I cannot get it into form to please me. I am very anxious to know if you will like my music. It is very different to any you have heard. For instance (here he quotes a bar of music), — but, of course, it is not often that I go to such extremes as this. At first it sounds rather harsh, but you will soon grow accustomed to it, and probably like it very much". I question whether the harshness so carefully pointed to as a curiosity would cause any present day student-composer the

slightest uneasiness or doubt. *Nous avons changé tout cela*. The young composer will more likely seek a plausible excuse for some unjustifiable bit of simplicity, which may have inadvertently crept into his score! This "Tempest" music must have occupied him, off and on, for nearly two years. On April 11th, 1861, a few days previous to his departure from Germany, the "Tempest" was played in Leipzig with great success. The London production, with several added numbers, took place just a year later, in the same month, at the Crystal Palace, under Mr. Manns (happily still with us), with such brilliant results as to lead to the rare occurrence of a repetition on the following Saturday. On that second occasion, musical London flocked to Sydenham, Sullivan was accepted unanimously by the critics, the expectations of his friends were fully satisfied, and his position secured.

I have dwelt at some length on "The Tempest", not because I think it is his very best or his most important work; but because it is an eminently characteristic work, exhibiting his gifts of melody, graceful clearness of instrumentation, as well as a dramatic sense (which obtains results by obviously simple means, easily adaptable to the stage) which I take it was an unlooked-for quality in his case. As I have previously indicated, the whole work established a style, clever and captivating at the same time, to which he remained faithful ever after. Whether he was born to that style, or made it his own, I am not going to speculate upon; but certainly the elements I have pointed out constitute the basis of his exceptional popularity.

Life had now to be faced and money earned, for these higher flights in composition, while they undeniably bring laurels, renown, and friends, do not enable authors to acquire the chameleon-like faculty of living on air. "You cannot feed composers so", Hamlet might with equal truth have said, as he did of capons. Your successful painter, for instance, would hardly relish the necessity of being compelled to expend his energies on a life-long series of gratis diploma pictures. This, however, is undoubtedly the case with even the successful English composer, who still lacks the equivalent of a Burlington House in the shape of a much-needed home for National Opera, for instance. This question, although opened and re-opened again and again, has not yet received sufficient public consideration. Sullivan had therefore to face the common struggle, and find means of existence other than composition. For about a year he attended four afternoons a week as an assistant to his old friend Mr. Helmore, not to give the Chapel Royal choristers lessons in music, but to teach them the three R's. He was also professor of "Pianoforte and Ballad Singing", through the offices of his friend Mr. Grove, at the Crystal Palace School of Art. Even as late as 1870 he gave 12

lectures (illustrated by part-singing) on the "Theory and Practice of Music", at the South Kensington Museum. Also, we find him in the organ-loft at St. Michael's, Chester Square, and, a little later on, oscillating between church and stage, on a similar bench at the Opera, Covent Garden, under Costa. In both offices he had opportunities of which he was eager to avail himself. In the last-named post, at all events, he was gaining new experiences, which were afterwards to be of the greatest service to him. His first ballet, "*L'Ile Enchantée*" written for Covent Garden, naturally led him to try his prentice hand at opera, and "The Sapphire Necklet" was also written in the same year, 1864. It was not produced, but most of the music was used in subsequent works. Probably some of it was imbedded in his first cantata, or rather masque, "Kenilworth", at the production of which I assisted as one of the first violins at the Birmingham Festival of the same year, 1864.

During the 12 months following the production of "The Tempest", I have only to record the publication of that short series of Shakespeare Songs which firmly established the reputation of the composer of Ariel's "Come unto these yellow sands" and "Where the bee sucks", as an English lyrist. The English ring of these songs was again heard in the familiar "Orpheus with his lute", and the "Willow Song" from "Othello". Although in 1865 there was still less of actual publication (only one or two songs, a part-song, and an anthem) he must have been busily at work; for, while earning his living in other ways, he was able to produce his only symphony and his only concerto at the Crystal Palace during the following year. The former work must have been in his mind for several years, the inception dating from a visit to Ireland; and although the symphony has since been christened the "Irish", it did not bear that title at the time of its production. In a letter from Belfast (1863) he writes, "The whole of the first movement of a symphony, with a real Irish flavour, came into my head". With all deference, I confess that I am unable to taste much of the Irish flavour here, either rhythmically or harmonically, except in one episode. But it must be remembered that since that time the manner of reproducing national music in classic forms has undergone a very considerable change. And we have been accustomed to hear national and racial characteristics painted in much stronger and more vivid musical colours. As in the case of Mendelssohn's famous "Scottish", Sullivan's "Irish" Symphony is more the result of impressions produced by the scenery, the temperament and the literature of the people, the general atmosphere in fact; rather than an artistic reproduction of the folk-music of the country. But the works are none the less valuable on that account. With unnecessary diffidence Sullivan never published his symphony; though it has been

frequently played of late years, and is now being printed. As to the Violoncello Concerto written for Signor Piatti, whether he felt quite at home or whether he failed to satisfy himself in extended symphonic flights, we cannot determine; but this is the only other attempt (so far as we know) that he ever made in that direction. While it is true that both these works contain much that is purely Sullivanesque, and that they reveal certainly no evidence of a faltering hand; yet it must be said that neither may be by any means considered among the best specimens he has given us in the field of instrumental music.

On the other hand, the shorter, more concise form of the Overture fitted Sullivan admirably. In it he is always at home and at his ease; and there are at least five remarkably fine specimens, the names of which indicate the versatility of treatment, as well as the extent of the range of expression he covered here: — "Marmion", "Di Ballo", "In Memoriam", "Light of the World" (2nd part), and "Macbeth". "Marmion", written for the Philharmonic Society in 1887, the longest of his Concert Overtures, is brilliantly romantic, and the only composition of his which suggests (to my mind) the manner of Weber. For unknown reasons, he hesitated to publish it, but it certainly does not merit the neglect, and ought to be better known than it is. The "In Memoriam" Overture, expressing as it does the emotion caused by the sad circumstances of his father's death, written we are told within a week, could hardly fail to be other than it is, a very human document indeed, which never fails to touch its hearers by its intense earnestness (produced by simple means). The popular overture "Di Ballo", another instance of his ready faculty for turning from grave to gay, is a charming piece of light work, which easily bears comparison with Auber's brightest contributions to the same genre. The second part of "The Light of the World" is prefaced by a finely conceived and executed overture, of a very superior cast of thought. It is one of two examples of a very high order indeed. From the highest artistic point of view, the last-named of the overtures, that to "Macbeth" (written for Henry Irving in 1888), has been generally accepted as his most admirable piece of purely orchestral writing (an opinion which I share). It is so strongly dramatic, weirdly picturesque and powerful, that it will remain a first-class contribution to classical dramatic music.

Of purely orchestral music intended for the concert-room, and the concert-room only, Sullivan has left fewer specimens than in any other branch of composition. However to certain stage productions, such as "Henry VIII" and the "Merchant of Venice", we owe some of his most pleasing and brilliant shorter orchestral pieces. In each case the dramatic key-note of the play is faithfully struck, and its "atmosphere" re-

produced with unerring touch. These two qualities constitute the essence of, and are absolutely necessary to, the successful writing of so-called "Incidental Music". One may mention the large Ballet "Victoria and Merrie England", written for the Alhambra, in illustration of the extent of ground covered by Sullivan's works.

Up to this point it has been a comparatively easy matter to keep pace with the activity of our composer. It now becomes more difficult to follow him, without giving a mere catalogue of the numerous pieces he published, because a glance at their complete list, as shown in the published biography, will readily demonstrate the versatility, as well as the productiveness, which is suddenly manifested at this period. It has been said that "Levity is own daughter to Tragedy", and the remark is forcibly illustrated here; for the heart-felt "In Memoriam" had as successors in the following year the first two of the long series of operettas and comic operas so familiar to us, viz. the "Contrabandista" and "Cox and Box", — both books being from the pen of the witty and facile writer F. C. Burnand. As I am reserving till the end a description of his offerings at the shrine of Thalia, I only touch on this phase here by way of emphasizing the amount as well as the variety of his compositions.

There are only two specimens of choral music named in the catalogue as oratorios, viz., "The Prodigal Son" and "The Light of the World". The third, called a sacred music drama, "The Martyr of Antioch", practically ends the list of sacred works, and I shall return to them presently. Meanwhile, it is highly significant of the social as well as the artistic position which he attained so early in life (both were gained simultaneously on his return from Germany), when we note that his first (for want of a better term, let me call it) "official" music (of which he wrote a good deal), dates from the marriage of His Majesty King Edward, for which he wrote two marches. That is only a year after he settled in London. Under this head, official music, there is a short cantata (by Tom Taylor), "On shore and sea"; "The Festival Te Deum" (for the recovery of the Prince of Wales); the "Exhibition Ode" (1886); "The Imperial Ode" (1887); and "The Imperial March" for the opening of the Imperial Institute in 1893. Nor would any sketch of his life, however slight (as it must needs be in the present instance), be quite complete were the exceptional nature of that social position to be left entirely unmentioned. For, consciously or unconsciously, it could not but influence (for better or worse), if not necessarily the nature of his work, at least the amount of the output. It may also have helped to change the direction to which his talent originally pointed, and probably had considerable influence upon the development of so young a man. But I
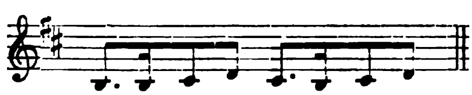
must refer the curious to those chapters in his "Life Story" (authorised by himself, during his life-time) for more intimate information respecting his relations in a sphere in which he was evidently a persona grata, even at this early stage of his career, and until its end. Nor is this surprising to anyone who knew him intimately. Added to a naturally gentle and affectionate disposition, he had acquired a highly-polished manner, investing him with a singular charm, which captivated most people with whom he came in contact. And in spite of continued ill-health, for he was delicate from his birth, a strongly developed sense of humour, no less apparent in his conversation than in his music, helped to heighten the agreeable impression made by his personality. All his pupils at the Academy and National Training School testify to the undeniable glamour to which they readily became subject.

With regard to his professorship at the Royal Academy of Music, statements as to date and duration have been somewhat misleading, and although this is of no grave importance, I would like any historical facts that I have to bring to notice to be quite correct. In a letter dated 1866, he writes, "I have received a letter from Sterndale Bennett, offering me the Professorship of Composition in the Royal Academy of Music". But, if the date of the letter is correctly given, he did not accept the post until much later, for my colleague, the veteran Professor, Mr. Walter Macfarren, whose memory is of Gargantuan capacity, tells me that, shortly after Sterndale Bennett's death, at the instance of his successor in the Principalship, George Macfarren, Sullivan was appointed Professor in February 1875. And the fact that Bennett's students were handed over to him, proves the high estimate of his scholastic and other attainments which had been formed by his brother musicians. Among his pupils were, at this institution, Eaton Faning, Myles Foster, Tobias Mathay, Goring Thomas, &c. Sullivan taught in the Academy for two years, when he asked leave of absence on account of ill-health, nominating the now Dublin Professor of Music, Dr. Ebenezer Prout, as his successor. And although he did not resume active work as a Professor, he assisted at several rehearsals of "The Prodigal Son", which was given by the Institution under Mr. Walter Macfarren in 1877.

It was in 1867 that the two Schubert enthusiasts, Grove and Sullivan, made the now famous discovery of that composer's lost music to "Rosamunde", and after a search beset with impediments, brought to light again those gems which have given such pleasure to all. How the owner declined to part with the manuscripts, and the two friends sat up all night copying the parts, is now a matter of history. On his way back from Vienna, we find him enjoying the rare honour of conducting his "In Memoriam", by invitation, at Leipzig; and, in the same year,

he acted as one of the Royal Commissioners at the French Exhibition. I will not go into his many excursions, travels and visits at this time (for he travelled much), interesting though some of them might prove; since my present purpose is to dwell upon his productivity, rather than upon the employment of his leisure moments or his personal tastes.

I proceed to deal with the three important choral works, of which the first was "The Prodigal Son", inasmuch as the announcement of its completion excited not a little of that curiosity which Sullivan's habit of turning from grave to gay had aroused (for in the same year appeared the sprightly "Overture di Ballo"). The chances of the success of this little oratorio were augmented by the fact that a quartet of vocalists, whose very names made a composer's mouth to water, took part in it, — Mesdames Tietjens and Trebelli, Messrs. Sims Reeves and Santley. The oratorio was exceedingly well received, and although methods of composition, both choral and orchestral, have since that time undergone very considerable changes, and present-day criticism might point, not unreasonably, to a good deal that is formed on bygone models, there are certain numbers, notably the original and strenuous chorus, "Let us eat and drink", with its daringly persistent figure —



repeated unceasingly for 130 bars with great ingenuity and effect, which clearly reveal the dramatic bent he afterwards developed to greater purpose.

There is an interval of four years between this work and the appearance of his next elaborate choral composition, during which his life was, however, full enough in all conscience, and his occupations sufficiently varied. Thus he held the probably not very congenial post of conductor to the Royal Aquarium, and also at the Covent Garden Promenade Concerts, wrote a considerable number of his best songs (including the artistic "Loves of the Wrens", written expressly for him by Tennyson), and another choral work of no mean dimensions in the shape of the "Festival Te Deum" for the recovery of the Prince in 1872. Here his clear and attractive style as a Church writer, his skill in handling masses, and technical knowledge of military bands, were again successfully demonstrated.

I have cause to remember the first performance of the next, and his last, oratorio at Birmingham in 1873, since I played in it under his bâton. And although hailed with approval by the critics and cognoscenti, "The Light of the World" seems in the long run, to have failed

to secure much more than a *succès d'estime*, and unfortunately remains (in its entirety) the least known of his longer works. Whether the treatment by a composer who had already begun to identify himself with light opera, of so mighty a subject as the world's tragedy, had inspired doubt in the public mind as to his ability to do justice to it, I am not prepared to say. It may be so. But, in spite of the fact that the work shows undoubted originality in the many examples of powerful choral and instrumental writing, and much that is strikingly dramatic; its length. and the perhaps rather unhappy (but dramatically well-intentioned) idea of combining the baritone voice with the equally sombre tone-colour of the violas and violoncellos, did more harm to the work (I thought so at the time) than anything else. That all this was recognized by the composer is evident, for he wished in later life to reduce and revise the whole oratorio; but, for some reason or other, his intention was never carried out.

The same year (1873) gave us the lively music to the Masque in the "Merchant of Venice", which remains as characteristically fresh and charming as ever.

It would almost seem as if Sullivan had taken the somewhat discouraging reception of his longest sacred work very much to heart; for certainly the following year is one of the most barren in the busy record. To be sure, there are a few songs, and some not very important music to the "Merry Wives" for the Gaiety Theatre in 1874, but that is all. But his activity reasserted itself, after this short lull of 12 months, at Glasgow, where he directed the Choral Union Concerts in 1875; and it is not too much to say that his appointment as Principal of the National Training School of Music at this time must have given him occupation enough in all conscience. I speak with some knowledge of the exacting claims of such a post. Unwilling as he was to enter upon its duties, and uncongenial as the kind of work was to him, he held it for six years. Later on, in 1885, he accepted and retained the post of conductor to the Philharmonic Society of London for three years. In what manner he sought relief from his scholastic duties, and, as it were, "blew off his steam", belongs to the operetta question; but I may say that, after "The Light of the World", his pen really resumed its accustomed vigour on a piece which eventually proved to be the foundation of his fortune, in the pecuniary sense, viz., "Trial by Jury", in 1875. Avoiding mention of comic operas there is little to chronicle except some songs, one anthem, the well-known music to "Henry VIII" (for Manchester), and the work of editing a selection of hymn tunes: but we arrive at an important landmark in his appointment as conductor to the Leeds Festival in 1879. I say important, because it is probably to that appointment we

owe the existence of two works in a field to which he, without the incentive it provoked, might perhaps never have returned; the Cantatas, "Martyr of Antioch", and that ripest, and perhaps most perfect of all his compositions, of which I will speak presently.

In "The Martyr of Antioch" he seems to have bidden adieu to the conventional, so-called sacred cantata, and turned his back once for all upon oratorio; for the "Martyr" is described on its title-page as a sacred music drama, and as such has actually been performed on the stage. The observant may note the presence of the presiding spirit of opera, who faithfully attended him henceforth, in this work. Indeed, it must have almost been written alongside of "The Pirates of Penzance". Although the well-known tenor song, "Come, Margherita, come", is in his best and most gracious manner, curiously enough, if I may hazard a personal opinion, the "Martyr" is less uniformly strong in the solo parts than is usual with Sullivan. But, probably excited by the promise of the effect which would be produced by the famous Yorkshire choristers, he seems to have put all his strength into the choruses, of which there are many and of great variety. In the long chain of brilliant Pagan choruses; the graceful "Evening Song of the Maidens" (with its Sullivanesque running-figure for the violins); the original contralto song and chorus "Io Paean"; contrasted with the fine funeral anthem, "Brother, thou hast gone before us" (sung at his own funeral with touching effect by his comrades of the Savoy Theatre); we meet Sullivan on that particular ground with which he identified himself, and from which he is not easily to be dislodged. The means by which these highly-coloured effects are achieved are the reverse of complicated, and probably on that account all the more directly striking. "The Martyr" was arranged for pianoforte by a former pupil of the National Training School, Eugène d'Albert, the famous pianist. I am attaching some weight to "The Martyr", as being the precursor of a very much greater thing on similar lines, and because I believe that at this particular period he had, once for all, convinced himself of the precise groove in which his talents lay, and from which he thenceforth deviated no more.

In Longfellow's "Golden Legend" a subject was hit upon containing exactly that human touch which so well fitted the genius he has undoubtedly exhibited in its treatment. From the elaborate, vivid and exciting prologue, painted in the strongest colours of modern instrumentation, to the touching Finale, which brings tears to the eyes (as I confess it did to mine at the first performance), the composer has availed himself, in a masterly manner, of all the resources at the musician's command, and the gathered experience of a life-time. And he does so with restraint, for I take it that at least one of the helps to the success

of "The Golden Legend" is that nothing is overdone. Everything, the sparing use of the *Leitmotif*, the unwonted freedom of the harmonic progressions, the orchestral colour, are all reserved for their appropriate places. And in the Schubert-like tone of the "Journey to Salerno", leading to the "Scene by the Sea", culminating in the soprano solo and chorus, "The night is calm and cloudless", he reaches a height which, I say it deliberately, touches the sublime. That one of the scenes but poorly matches its companions, is nothing to the purpose. "The Golden Legend" remains, after the wear of some 15 years, the masterpiece it was justly pronounced to be at the first performance. It has been seriously stated that the influence of Berlioz is apparent in this work, and that it is modelled on the French composer's style; but I confess that I fail to discover any trace of that influence. To be sure, both composers had to deal, musically, with the Archfiend (always a popular and interesting character); but the only similarity between Berlioz' Mephisto and Sullivan's Lucifer, is that they both seem to have some knowledge of counterpoint. After the blasphemous burlesque, *Amen*, is bellowed by the tipsy students in Auerbach's Keller, Mephisto remarks (I quote from the English translation), "I' faith, good Sir, but your Fugue is astounding, the style is really grand, Art has never better expressed more pious sentiments." But Lucifer in "The Golden Legend" is much more true to Goethe's original conception, and the counterpoint is confined to an orchestral illustration of the descriptive line in "Faust" *Was hinkt der Vorlauf einem Fuß*. This line, indicating the physical consequences of an accident (very likely a severe fall), was seized upon by Sullivan, and he invested his Devil with a contrapuntal limp which generally accompanies his appearance, just as Jolly Friar Tuck is accompanied by mock-serious ecclesiastical harmonies in "Ivanhoe". The "humour of it" is born of the spirit of Comic Opera, which, at the time, like "La belle Dame sans merci", had him "in thrall". In connection with this very point, I remember that he remarked to me, "I can't away with it. When I was writing the Legend, and Elsie sings at the most serious point of the story, 'I come not here to argue, but to die,' I quite regretted the chance of letting the chorus respond, after the approved Savoy fashion, 'Why, she doesn't come here to argue, but to die'." But I fear that is a tale out of school.

The passing mention of "Ivanhoe" leads me to class it here (somewhere out of its order), amongst his most serious efforts. It contains many of his very best lyrics, and is certainly his most ambitious dramatic work. In it he again succeeds best when he adheres to that note, struck first in "The Tempest" or "Kenilworth". When the sporadic question of National Opera crops up, both "Ivanhoe" and his local po-

sition are generally pointed to as little more than failures. "Ivanhoe" was not a failure. It was played for a 100 nights, without a break. Altogether 150 performances took place in London. This is not the proper place to enter into details. Neither the libretto nor the music were responsible for its withdrawal. But, as in the case of the proverbial "One Swallow", it is obvious enough that one single English opera could not bring us the summer which we musicians desire so much to see. Although ready enough to start, no other birds accompanied its solitary flight. And if such a test of the vitality of the opera of any country were to be taken as final (as it frequently is), I question whether Auber, Meyerbeer, or even the all-absorbing Richard Wagner himself, could have succeeded in establishing a National House single-handed.

I now pass to Sullivan's Church music. It would have been strange indeed, if his early familiarity with English church music, as well as the personal tastes and styles of his first instructor, John Goss, and in a wider sense Sterndale Bennett, had not influenced the character of his vocal music generally, or his music for the church in particular. That he had a marked affection for this latter class of composition and loved to work in it is shown by the fact that his first and his very last completed works were respectively an Anthem and a Te Deum. And while turning over his MSS., which were placed at my disposal by the kindness of his nephew, Mr. Herbert Sullivan, I came across a hymn-tune, "My times are in Thy hand", dated as late as 16th June 1899. Of the eight published anthems, the two most powerful are one in five parts, "We have heard with our ears", and "Who is like unto thee". In those of his early manner such as "O love the Lord" and "O taste and see", the unpretentious and unaffected school of Goss is plainly discernible. It is easy to account for their general acceptance, since they are all distinguished by the ever-present strain of melody, clear part writing, and devotional simplicity. Nor are they difficult of execution, a point he never ignored. There are also some 25 hymn-tunes, including the popular "Onward Christian Soldiers", which a writer has not inaptly called the "Marseillaise of the Church Militant", besides compilations and editions of other tunes not his own. Of the "Te Deum", for which he seems to have temporarily laid aside the Emerald Isle, I can only say that it was written for a Thanksgiving Service at St. Paul's, which cannot yet take place. By the kindness of Sir George Martin. in whose charge it is, I am enabled to give an outline of this really important work. It is in fact a military *Te Deum*, befitting a solemn occasion, scored in rather an unusual manner, for string orchestra and military brass band, that is to say without any wood-wind whatever. The

difficulty of adjusting their pitch to that of the organ led to their excision. After a few forte chords from the brass, the first two bars of "Onward Christian Soldiers" are heard on the strings, before the choir starts an independent subject, in fact the main subject of the whole piece. There are five separate movements of some considerable length. But the "Vouchsafe, O Lord" Finale begins precisely in the same manner as the first number (only that the choral portion is now harmonised), and, after the choristers have sung for some time without accompaniment, the well-marked rhythm of the familiar hymn gradually steals in, and the entire tune is played as counterpoint to the vocal matter. Orchestra and chorus continue their subjects independently of each other, until the hymn-tune seems completely to envelop the choir. Sullivan had always a liking for working two subjects together. I could give many examples, and here he has indulged his fancy and displayed his ingenuity to the full. The *Te Deum* will be found to be much more than a mere occasional piece; it is, I think, a work which belongs peculiarly to himself. There are no traces of haste, and he seems to have written it from his heart. It is good to think that his very last work was devoted to his earliest love, English Church-music, and to the celebration of a long hoped for national event.

In a country which has given birth to so many writers whose songs, if studied consecutively, would serve very well to illustrate current musical thought, and the various fugitive styles and fashions of each successive quarter of a century; and in a country happily as well furnished as ever with gifted song-writers, it would be difficult to light upon another name, since Bishop or Dibdin, which is so popularly identified with English song as Sullivan's. I say this after a careful survey of the situation, not ignoring the many claims of many men; but one reason was, as in the case of Bishop and Drury Lane, that the Savoy Theatre naturally served as an exceptionally favourable vehicle for the introduction of many of those ditties whose titles have become household words. It is however not to those which were launched on the operatic stage that I am now alluding. Among over 100 separate songs, exclusive of part-songs, there are surprisingly few that did not strike home at once. In some cases (perhaps not always the most worthy, for that is an unknown quantity which defies prognostication, baffles the keenest foresight of manager, publisher, author, or composer, enters with great force into this particular genre of composition), — in some cases, I say, the result was almost phenomenal. The "Lost Chord", for instance, reached the sale of over hundreds of thousands of copies; was played on almost as many *B* flat cornets, at as many street corners, with corresponding benefit to the fortunate composer. We need hardly concern ourselves with "the

why and the wherefore" of such extraordinary success; in such cases, the opinion of the musician is perhaps the very last one to invoke, for his personal taste has to be consulted. But there must of necessity exist some striking quality, probably of the sentimental or emotional sort, in them, to have achieved the indisputable result. To say that each and all of these hundred songs rise to the same high level of excellence, would be to impute almost super-human powers to their composer. Long before Savoy opera was ever thought of, Sullivan's songs, of various types, were immensely popular both on the platform and in the drawing-room. I say of varied types, because following them in their order of publication, they alternate between, what, for want of a better term, is called the art-song, and the drawing-room ballad (and in this latter class his superior workmanship is of course apparent). That they are all eminently vocal, melodious, and practical in their accompaniments, goes without saying. It would be unfair to claim those qualities however as his sole property; then as now, a great many others share them with him. But there is a tender note, a graceful manner of musical speech which is his own, to which one may attribute the almost universal acceptance which commenced with the charming "Orpheus with his lute"; the first of a series of five Shakespeare songs which have that true English ring heard in "Where the bee sucks" (in the "Tempest" music), about them. From 1863 onward the chain of songs, three or four every year, continued unbroken until 1885, when the stream ceased to flow; and only at rare intervals did he return to song-writing, and those published after that time are comparatively unimportant.

During the last quarter of a century, a period which not without reason has been dubbed the Renaissance of British Music, Sullivan has had most able and distinguished competitors in all the fields of composition, oratorio, sacred and secular cantata, grand opera, as well as orchestral music. And, although to him belongs the credit, under the exceptional conditions and circumstances already explained, of being the first to revive the drooping interest in English music, and remove from it much of the prejudice which prevailed against it, abroad and even at home, it would be beside the truth to ascribe the sole merit of that revival to him alone. Nor did he himself ever claim it. This is not the moment — it never is — nor am I the person, to institute comparisons between the gifts and styles of contemporary musicians. But had I the questionable taste to follow the evil precedent which has been set, I should probably, once again, arrive at a more amiable conclusion; namely, that it is not a matter for regret, but for congratulation, that native composers — drawn as they are from the four countries of the Kingdom, and widely different as have been their methods of musical education —

exhibit that marked variety, those distinctively personal features, which make their names on a title-page almost a superfluity. They can be readily recognised without that aid. Sidney Colvin says somewhere, "What most reasonable judges require of an artist, especially an imaginative artist, is, not that it (that is, his work) should conform to their own standard, but that it should be good of its kind and that that kind should be personal to himself." The quotation is quite in place here. Any of his works, especially those posterior to "The Light of the World", will, I think, convince us that, after having left behind him those initial stages of indecision which every art-student has, more or less, to pass through, Sullivan on his side in all the different kinds of work he undertook, remained true to himself. For instance, the "Golden Legend", with all its modernity, could hardly have been written by another — much less a foreign — hand. In the series of comic operas now approached this is even more apparent, and still more to his credit, because their common root cannot be claimed by us as of native growth. The real stock from which they spring belongs to another land, where it has been cultivated to great perfection. And, although in not a few of them he has assimilated the musical characteristics of other countries with surprising facility — in the Spanish "Chieftain", the Italian "Gondoliers", the Persian "Rose", for instance — yet, whether the scene is laid in Japan or Utopia, the composer's nationality, "in spite of all temptations", is not left for a moment in doubt.

Sullivan's unique position among British musicians naturally subjected him, in the course of time, to much discussion, and presumably well-meant advice. Also to some blame that he "frittered away his gifts upon comic opera and did not write music more worthy serious attention", and so on. On the other hand, certain comments made in his defence, if any were needed touching "Academic" and "Professorial" music — whatever the catchwords may mean — are equally uncalled for. The "Story of his Life" contains a sentence which one may fairly take to represent Sullivan's own view of the situation. "Moreover, there is not much temptation to write serious music in this country, and if there were, that is no reason why a composer should succumb to it, at all events to the extent of ignoring the lighter vein." Most will agree to this view, and the English public certainly showed its appreciation of the fact that he exploited that "lighter vein" after he had discovered the mine within himself. And surely it is better that an artist should pursue the style he feels assured that he can best succeed in, rather than continue to work on less congenial soil. Whether he was seriously dissatisfied with the result of his more earnest music (always and to all unremunerative), or whether he was more deeply convinced of his powers in another direc-

tion, there is that gap of seven years between "The Light of the World" and "The Martyr of Antioch" during which he turned his attention almost entirely to comic opera. He certainly did remark to me on one occasion, "I have had no luck with my cantatas"; but, to be sure, that was before he wrote "The Golden Legend".

A comparison between Offenbach and Sullivan has been drawn; indeed, the presumably good-naturedly applied nickname, "The English Offenbach", has been attached to him. And although his first venture in comic opera is avowedly due to a performance of one of Offenbach's operettas, I fail to see any similarity, either in workmanship or intention, between the two men; and those who persist in the comparison seem to know as little of the one composer as the other. Before stamping Offenbach as a mere talent of a superior order of vulgarity, it would be well to take a look at his earlier works, "Les deux Aveugles", "Le Mariage aux Lanternes", "Lischen and Fritzchen", etc. Nor was his instrumentation always so blatantly poor as is supposed. It may be found that he had gifts of a much more refined kind than are usually put down to his credit. I have always thought Offenbach "a good man gone wrong" by force of circumstances. Easy fame and monetary success did their work too quickly. For much of the music by which he is best known is certainly of the rampant Café-Chantant order, many of his scenes are conceived in the wildest spirit of burlesque-incongruity, which finds absolutely no counterpart in Sullivan; who on the contrary jealously guarded his reputation as a serious writer, while pursuing success in his lighter productions. I have already pointed out that "The Pirates of Penzance" were standing at the elbow of "The Martyr of Antioch"; and I may add that "The Yeomen of the Guard" appeared in the same year as his "Macbeth" music, 1888; and "The Emerald Isle" shared a place on his desk with the Te Deum for St. Paul's. Nor can one find in the long series of Savoy productions anything of which it may be said that the composer lapsed into the unrefined, much less the vulgar, or dropped his dignity. Indeed, he has been, in this connexion, most illogically censured for maintaining it too strictly.

Such knowledge as I have of musical literature has not helped me to discover the existence of any series of comic operas — I am not speaking of opéra comique as represented by Auber in France or the almost solitary Lortzing in Germany — of similar musical value, or which contains anything like the variety of artistically good things, apart altogether from the rare expression of mother-wit in crochets and quavers. It is one thing to start happily, quite another to continue throughout nearly a quarter of a century in the same spirit, and end with the same success. That the music of these many operas, from a variety of causes,

differs in strength and in conception, is only natural; but that it is (from "Cox and Box" to "The Emerald Isle") uniformly elegant, and if I may put it so, of "good birth", is equally true. It was precisely these engaging qualities which appealed to the critics, at a time when the rougher sort of French opera-bouffe — not always free from equivoque on the stage, or over-refined in the orchestra — had the run of the country. In the Sixties, burlesque too was in full swing; amusing, clean and witty burlesque it was. But the music thereto attached, of a rough and ready order, culled from the popular tunes and operas of many countries, although it served its purpose well enough, could hardly by any stretch of courtesy be called "artistic".

The ice was first broken by Mr. and Mrs. German Reed, when at the Gallery of Illustration in Regent Street their entertainments gradually developed from comic sketches into operetta (with pianoforte accompaniment); and finally at St. George's Hall, into comic opera with full orchestra and chorus. In 1863 we note a series of light operas, for which Balfe supplied one, "The Sleeping Beauty", and George Macfarren a charming little work, "Jessie Lea", and later on another (in combination with John Oxenford), "The Soldier's Legacy". These operettas were of purely English origin, although called by the rather absurd Italian title, *Opere di Camera*. The family history of Messrs. Cox and Box throws some light on the situation. That operetta was one of the happy thoughts of Mr. F. C. Burnand, and was performed for the first time privately in his drawing-room, by three amateurs, viz., George du Maurier (of Punch and "Trilby" fame), Harold Power, and Arthur Blunt (afterwards Arthur Cecil, comedian) with the composer at the pianoforte in 1867; and after several other private performances, it was played at Manchester and the Adelphi Theatre, London, for charitable purposes, always by amateurs. It was then taken to the Gallery of Illustration, with professional actors (among them Sullivan's brother Frederick), and when the "Illustrators" moved to St. George's Hall, the "Contrabandista" (afterwards expanded into "The Chieftain") was written by the same authors for them. After John Parry's retirement, many things of the nature of comic opera were produced by the Reeds; Gilbert occasionally working with Frederick Clay, and Burnand with James Molloy, and we meet with the names of Alfred Cellier, Cowen, and German Reed himself, as composers. Burnand had gradually broken away from the old burlesque fashion of adopting and adapting popular tunes, in certain successful pieces called "Windsor Castle" and "L'Africaine" (with music by Musgrove), so that the intermediate ground between burlesque and genuine comic opera was, in every probability, first occupied by the eccentric hatter and printer. It was

the first shot at real English comic opera; it hit the bull's eye at once, and eventually led to a permanent change in the public taste. (I almost hesitate to say permanent, in view of the frequent visits of the numerous sisters, cousins and aunts of a certain "Belle of New York".) These two irascible gentlemen (Cox and Box) still retain possession of Mrs. Bouncer's apartment; although a good many intending lodgers would fain have occupied it. And the homely odour of "Hush-a-bye bacon on the coal-top" has a lingering power which the introduction of more fashionable perfumes seems unable to dispel. Nevertheless, we note two trial trips in company with Gilbert, called "Thespis" and "The Zoo" (both unpublished), written for Miss Farren and John Toole, then at the Gaiety Theatre.

Some nine years elapsed before the real "Trial" took place. The suggestion that the two men should collaborate in a musical piece, emanated from the late D'Oyly Carte (who was then managing the Soho Theatre), and the unanimous verdict in favour of the now famous "Trial by Jury" (conceived as it is in the true spirit of burlesque, with its facetious, but good-humoured legal and musical parodies) laid the foundation of a series of works whose phenomenal and richly deserved success has probably not been equalled in the annals of the comic of any country. To conclude briefly the story. A syndicate called the Comedy Opera Company was soon formed for the purpose of cementing what promised and proved to be an exceptional combination of talent; and the further working of, as it turned out, a mine of wealth. The immediate result was the production of a similar work, on larger lines, at the Opéra Comique, known as "The Sorcerer".

I will not pursue the fortunes of each successive opera; their history has been told, and re-told, in the public prints, in sad connection with the deaths of two of the members of the "Triumphirate". Nor have I to deal with the merit of the books, or prove the question how much the composer is indebted to the author (or vice versâ); but "The Sorcerer" revealed at once all the amiable melodious grace, rare musical humour, and skilful workmanship (pervading all his scores), which gained for these operas the affection — it is nothing less — of the public. Among the most noticeable traits scattered about in them, I might mention: — (a) The sometimes violently contrasted subjects and rhythms (a trick he liked to play), such as, for instance, in the duet in "The Pirates", with its subject in 3—4 time for soprano and tenor, combined with the chorus chattering in 2—4 time; (b) the uncommon amount of invention shown in the cadences; (c) the artistic adaptation of the various forms of our folk-song, such as the dialogue-song, as exemplified in "I have a song to sing, O", from the "Yeomen of the Guard"; (d) English madrigals and

ballads, and so on. One has to be a master of one's art to be able thus to play with it. In John Wellington Wells's song, Dr. Daly's ballad, "I was a pale young curate then", the Gavotte duet with its pattering counter-subject, in the Incantation Scene, in the for the most part unaccompanied Quintet, the mock serious Recitative, and the extended Finale to the second act, we have an epitome of the various specimens of finished craftsmanship and unerring dramatic touch which was exhibited unfailingly in the operas following "The Sorcerer". From whence came that dramatic gift remains always somewhat of a puzzle to me. His early surroundings, or instruction, either at home or abroad, do not strike one as having been exceptionally favourable to its development. Yet it is plainly visible in his first published work, "The Tempest"; while "Cox and Box" is seemingly the work of an adept in musical comedy. I suppose it is a case of "nascitur, non fit".

Three other operas were played at the Opéra Comique, namely "Pinafore", "Pirates of Penzance", and "Patience". The "Pirates" was however really produced — for troublesome copyright reasons — at the Fifth Avenue Theatre (under difficulties, I believe) in New York. Whether the subject and title were chosen with ironical reference to the manner in which previous operas had been "pirated", I am not prepared to say. It is not impossible. But after the object of an American production had been gained, it was brought to England in 1880. That ever-young lady, "Patience", only recently made her re-appearance, with an unexpected measure of success. I say unexpected, because Bunthorne has had his day, and the craze which the opera satirises has been considerably weakened, although perhaps not quite extinguished, since its production at the Opéra Comique in 1881. But those who renewed acquaintance with it did not wonder, for it is (to my thinking at least) one of the very best and most strikingly fresh of all Sullivan's contributions. It was transplanted to the Savoy Theatre (which was opened with it) 20 years ago. "Pinafore", for some mysterious reason, succeeded so ill at first that it was on the point of being withdrawn. But it was, curiously enough, saved from that fate by an orchestral selection of its music being played at the Covent Garden Promenade Concerts (then conducted by Sullivan). Its breezy numbers were encored nightly, and became so popular, from a purely musical point of view, that the piece acquired a new lease of life, and was played for 700 nights. Its ballads, such as "Little Buttercup", its glees, such as "A British Tar", the rollicking hornpipes and Dibdinesque touches, have secured for "Pinafore" a place quite apart from the stage. Much of it will likely pass into our national folk-music, if it has not already done so. And all this merry music was produced under the lash of great bodily pain, just as was

"Ivanhoe" in 1891. For in a letter to me of that year he says, "Most people suffer and get well again, I suffer and don't".

Although the next following two operas, "Iolanthe" and "Princess Ida", are not to be classed among the most successful, from the manager's point of view, they contain, so musicians venture to think, some of his very best music. That eccentric potentate, "The Mikado", who, among all his remarkable whimsical companions, has been the greatest traveller, is (at this moment) still on his voyages, and seems to be the most captivating figure in Gilbert and Sullivan's long Gallery of Illustrations. In all countries he is a welcome guest. Although the fortunes of war were not favourable to "Ruddigore", in point of musical value it ran its famous successor very close. And I must give special attention to "The Yeomen of the Guard", because it seems to be of a different order of merit to any of its companions. Here is comedy and pathos side by side. Within the music and the book are mingled smiles and tears. The touching dramatic story of purely home-growth indeed hardly belongs to the region of comic opera proper, and judging from the pains bestowed upon it by the composer, and other internal evidence (witness the almost full-blown overture), it is not surprising to know that it was his favourite opera.

In "The Gondoliers" we have a complete change of front, and Sullivan shifted his musical palette with great ease from the Tower to Barataria. There is nothing pathetic in that brilliant piece of work, except perhaps the fact that author and composer (both evidently in full possession of their powers) agreed, after 23 years' collaboration, to work no more together. Among many numbers of melodious conspicuousness, I would mention "In a contemplative fashion", a certain quartet to which even the most illustrious master of serio-comic drama, Auber, might have pointed with pride. Nor need one be surprised to know that "The Gondoliers" are likely to rival "The Mikado" in favour abroad.

In "Haddon Hall" Sullivan joined forces, for the first time since the opening of the Savoy Theatre, with another librettist, Sydney Grundy, and after four years' dissolution of partnership, Gilbert and Sullivan returned to joint work in "Utopia". But the union was only a temporary one, for in the following opera, "The Chieftain" (an expanded edition of our old friend the "Contrabandista"), we find his name linked again with that of his earliest collaborator, F. C. Burnand. Once, and only once more, did the original authors of Savoy opera write together in "The Grand Duke"; for the libretti of the last three operas, "The Beauty Stone", "The Rose of Persia", and "The Emerald Isle", are from the pens of Pinero, Comyns Carr, and Basil Hood.

It is not necessary, nor is there time, to offer particulars in connec-

tion with all these works, but of the last-completed opera, "The Rose of Persia", I may say that he put as much fine and richly-coloured music into it, as he did into any of the others more familiar to the general public. The Eastern touch was always as fascinating, as it was easy to him. We find the Oriental colour in the "Martyr of Antioch", nor is it absent in "Ivanhoe" and the "Beauty Stone"; and "The Rose of Persia" is interesting not only on that account, but because it contains many ingenious and effective numbers. Sullivan's system of work while engaged with the "Comic Muse", was an unusual one in some respects. His repeated trials to fit the most effective melodic rhythm to a given metre (although not by any means peculiar to himself) seem to have been laborious enough, but the result was certainly that of giving the impression that word and note had sprung from the same source. To write a piece of music, long or short, on one single stave, and carry the harmonies, as well as the figures to be eventually elaborated, in one's head, is a faculty with which few composers, worthy the name, could dispense; but to commence rehearsals of a whole opera with the music thus, as it were, in the egg, was a method distinctly his own; and I venture to think not a very easy one for his coadjutors to adapt themselves to. Experts can readily perceive the advantages and disadvantages of such a plan, which, however, concerns the public not at all, since in the case of the Savoy Theatre it certainly did not impede success. Moreover, it is interesting to think that it is just to that habit, or method of work, that we probably owe the existence of "The Emerald Isle", only two numbers of which may be said to have been found fairly complete. For had he not worked over most of the opera in this manner, and left, as it were, the skeleton keys, it is doubtful whether the mystery could ever have been unlocked, and produced with his name attached to it. In spite of the melancholy circumstances under which the last opera was thus sketched, I find no falling off either in the dramatic intention (which is still as strong as ever in the first Finale), or the melodic swing of "Brian Boru", or Professor Bunn's "Shillelagh Song", to merely mention instances. And the sly humour, which in former days prompted the Lord Chancellor of England to make his appearance to an accompaniment of strict fugue, still causes the Lord Lieutenant of Ireland to enter with "God save the King" hidden in the bass-part. But it must have been a toughish task for Mr. Edward German, who must often have inwardly invoked the spirit of the departed composer, when engaged on that delicate and difficult piece of work, which he has completed with so much credit to himself; for in the original numbers he had to add, he has struck the Irish note (which by the way is not the sole property of any particular composer), and made his Redcoats, who also

by the way have appeared in almost every Irish play or opera since Boucicault, sing in good Devon with equal success.

In studying these works consecutively, as I have done, one can hardly fail to note that Sullivan, from "Iolanthe" onwards, was struggling upwards as regards style; endeavouring, it seems to me, to get nearer to Opéra comique (in the French sense) in contradistinction to comic opera. Perhaps for that very reason his best operas may not have been the most successful, for it is a well-known fact that the public, once attached to a certain class or standard of work emanating from any given man, is not easily prevailed upon to follow him when he strikes out in another direction or touches new ground. A very high step in the ladder was reached in "The Yeomen". In the Gondoliers "You will see a bridge", he told me once; a bridge leading to better things, he meant, and these attempts to raise the musical value were continued in "The Beauty Stone", and succeeded still better in "The Rose of Persia", which is thought by some even to be his masterpiece in comic opera. Taking one consideration with another (inevitable result of a study of those works), namely, that the demands upon his vocal and instrumental forces became more and more exacting; it would almost seem as if his greatest ambition had been to arrive at the position in England which Auber occupies in the national opera in France. And had it not been for his chronic ill-health, which unfortunately cut his labours short, he might have succeeded in attaining that object even more completely than he did. But the establishment of English national opera is too long and difficult a process to be the work of a single individual. A variety of men, from Michael Balfe onwards, have, are, and still will continue, carrying stones towards the building before it is completed. That Sullivan was enabled to do much, probably more than any other (by reason of his being in the fortunate possession of the theatre dedicated to his work), as distinctly a national composer, is not to be disputed.

The reader would hardly thank me were I to begin here on the features which constitute an English manner in music. But as we know them, for example's sake, let me say in Bennett's "May Queen", in Macfarren's "Robin Hood", so we may trace them (with the variations natural to his own individuality) through these 20 comic operas. And the fact that they are apparent in Sullivan's earliest, as in his latest completed works, is evidence enough that they were not reproduced artificially, but were part of his musical organisation. Indeed, in studying his later important works, I seem to have gradually become conscious of a growing protest against the encroachment of any modern foreign influence in them. I must not be misunderstood here. His "well-known opposition to Wagner and Brahms" is purely apocryphal.

"I did a foolish thing", he said to me once rather ruefully, "I sat up until 3 o'clock this morning reading the Meistersinger. What a glorious work it is." But like some others I wot of, although he certainly revered the masters, he thought very little of their imitators.

Let those who call Sullivan's style superficial try, by way of experiment, to imitate it. They will find that it is not so artless or uncompounded as it seems. The possession of quite a number of separately distinct natural gifts (besides the technical dexterity, now common to many) is necessary for its successful acquisition. A personal imprint, perhaps more delicate and elegant than actually powerfully strong, is visible on the many pages he has left us. And by virtue of that particular stamp, notwithstanding "minority protests", he held the power of gaining and retaining the ear and heart of the people. By that he has been also fully acknowledged by an overwhelming majority of contemporary writers and musicians.

It is always a tender and difficult task for one of the same craft to discuss the accomplishments of another, however eminent or superior he may be. More especially in this case, when the emotion of his personal friends has hardly had time to subside. But I hope that anything that has been here said has been offered in a spirit unbiassed and fair. And I cannot help thinking that the wish of the dead English composer would have been, if we could have heard it, to ask for similar attention and justice to the living ones who have worked alongside of him, who will continue to follow him (and his lines, I hope) in a long future array.

Whether he himself was completely satisfied with the sum of work he was permitted to do, we shall never know. But, humanly speaking, he ought to have been as happily content with the result of his life labour, as is the nation in the possession of his works.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.

Die Snoeck'sche Musikinstrumenten-Sammlung

von

Oskar Fleischer.
(Berlin.)

Vor einigen Jahren starb in Gent der Advokat César Snoeck. Nur wenige Fachleute wußten etwas von ihm: daß er nämlich ein großer Liebhaber alter Instrumente gewesen war, der auch eine ganz nette Sammlung davon zusammengebracht hatte. Aber nähere Kunde darüber drang nur allzu spärlich in die weiteren Kreise, und außer seinen Freunden konnte sich nur eine kleine Zahl von Menschen rühmen, die Sammlung gesehen zu haben. Nicht als ob Snoeck ein Menschenfeind und Kunstgeizhals gewesen wäre, wie sie gerade unter Sammlern nicht ganz selten anzutreffen sind. Im Gegenteil: er war ein fröhliches Menschenkind bis in die letzten Zeiten seines Lebens, das er als Sechziger 1898 beschloß, zugänglich jeder harmlosen Freude und von ausgeprägtem Familiensinn, ein Mann, der es fertig brachte mit ebenso warmem Herzen Burgunderwein-Flaschen — versteht sich: gefüllte, und mit was für kräftigem Inhalte gefüllt! — zu sammeln, als seine vielgeliebten Instrumente. Von beiden brachte er erkleckliche Mengen zusammen: von den Burgunderweinen etwa 60000 Flaschen, von den alten Instrumenten gegen 2000 Stück.

Jedem echten Sammler steckt's im Blute, er muß erwerben, zusammenhäufen, aufspeichern. Aber es ist ein großer Unterschied: der eine stapelt alles zusammen, was ihm in den Weg läuft, planlos, ohne Zweck und Ziel; das ist der ungebildete, rohe, unmäßige Sammler, den seine zügellose Leidenschaft mit fortreißt, ohne ihn zu befriedigen. Der andre ist der feindurchbildete Gourmand, der raffinierte, abgeklärte Sammler, der seine Sammelsucht beherrscht, wie ein kluger Reiter sein Pferd. Er stolpert auch nicht geraden Weges über jeden Stein, er umgeht die unbezwinglichen Hindernisse und springt leicht und elegant über die Schlacken und Erdklöße im Wege, mit denen sich der Fuß des ungebildeten Sammlers abquält und matt macht.

Zu der zweiten Art gehörte César Snoeck. Die Sammlersucht befiel ihn, als er in der flandrischen Universität Gent die Rechte studierte.

Er war weder reich noch vergnügungssüchtig; der Überfluß an Geld und Zeit war es also nicht, was ihn dazu antrieb, sein Studentenstübchen mit einer Geige, einer Guitarre, einer Flöte, einer Oboe auszuschmücken. Er nennt den ersten Antrieb dazu vielmehr selber *un instinct naturel.* Etwas wie Vererbung oder — sagen wir richtiger — eine Art Familien-Überlieferung war es wohl, was ihn gerade auf die Instrumente geführt hat; denn im 18. Jahrhundert hatten sich zwei seiner Vorfahren, Ägidius und Marcus Snoeck in Brüssel, einen geachteten Platz unter den vlämischen Geigenbauern erworben. Darum waren ihm seine Instrumente auch nicht bloße Dekorations-Stücke, sie hatten für ihn einen tieferen Sinn. Er betrachtete sie als die Hilfsmittel, womit sich eine so feine und tiefempfindende Kunst wie die der Töne äußere, und er hielt dafür, daß es im Zeitalter der Instrumentalmusik und Virtuosität selbst für den Laien und Dilettanten nötig sei, sich einen Begriff von der Einrichtung, dem Gebrauche und der Spielweise der Instrumente zu erwerben, um deren Stellung und Bedeutung im Orchester verstehen und die Fähigkeiten und Leistungen der Virtuosen richtig einschätzen zu können.

Als armer Student und naiver Gelegenheits-Sammler hatte er 1854 begonnen, als Millionär, Museums-Besitzer und Instrumenten-Gelehrter hörte er auf. Anfangs konnte er noch wie der Wandsbecker Bote sagen: *Omnia mea mecum porto;* eine Photographie aus damaliger Zeit stellt ihn dar, wie er sich lustig lachend mit seinem ganzen »Museum« behängt hat. Bald aber kamen zum ersten Bestande eine Viola d'amore, eine Baßviola, ein Zink, ein Trumscheit und einige Schnabelflöten hinzu, und der Appetit wuchs immer stärker an. Es war damals noch eine goldene Zeit für den Instrumenten-Sammler. Niemand bekümmerte sich um die alten Sachen, womit man doch keine vernünftige Musik mehr machen konnte. Die größeren unter ihnen, wie Orgeln, Klaviere, Kontrabässe, waren nun schon gar den Besitzern ein Dorn im Auge, sie fraßen zuviel Platz weg und wanderten daher gar nicht selten statt in die Rumpelkammer und auf den Oberboden vielmehr in den Holzstall, um durch Beil und Feuer gar schnell ein schimpfliches Ende zu finden. Daß solch trübseliger Lebensausgang schmählicher war für die Menschen als für die schuldlosen Instrumente selbst, daran dachte damals nur selten jemand anderes als ein »schrulliger Musikgelehrter«.

Die Zeit häufigeren Verständnisses für den Wert der alten Instrumente beginnt erst mit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts; von einer allgemeinen Würdigung dieser Gegenstände sind wir auch heute noch ebensoweit entfernt, als von der allgemeinen Erkenntnis des Geschichtlichen in der Musik. Wie die Eintagsfliegen ihr angeborenes Liedlein summen, unbekümmert um das was einstens war und sein wird, so leben, schaffen, wirken und denken gar viele Menschen auch in der Musik nur für den

Tag und die ephemeren Anforderungen; die billig erworbene Überzeugung, daß wir es so unübertrefflich weit gebracht, hebt behend über alle die unangenehmen Mühen und verhaßten Einnahmelosigkeiten eines geschichtlichen Denkens und Lernens hinweg.

Da zeigt uns nun gerade so ein Instrumenten-Museum, wie langsam wir doch eigentlich das geworden, was wir jetzt sind. Was uns heute so selbstverständlich erscheint, daß wir vermeinen, es könnte gar nicht anders sein und sei immer so gewesen, tritt hier handgreiflich vor uns als ganz allmählich und unter den endlosen Geburtswehen einer langwierigen und mühseligen Entwicklung entstanden. So dünkt es uns beispielsweise bei einem Klavier das nächstliegende, daß man die Saiten vermittelst eines Hämmerchens anschlägt, welches man mit der Taste in Bewegung versetzt. Betrachten wir aber daraufhin einmal die lange Reihe von Klavieren, so sieht man zu seinem Erstaunen, daß gerade dieser naheliegende Gedanke erst mehrere Jahrhunderte zu seiner Entstehung und Verwirklichung gebraucht hat, nachdem man alle möglichen anderen Anschlagsweisen durchprobiert hatte: Tangent-Anschlag, Anreißen mit einem Stifte, Anstreichen mit Bögen und Rädern. Und ähnlich als dem Klavier ist es allen anderen Instrumenten ergangen, sie haben allesamt eine langwierige Entwicklung hinter sich, oft mit Dutzenden von einzelnen Phasen. Jede Phase eine Gedankenreihe für sich!

Giebt das schon der Instrumentenkunde an und für sich einen eigenartigen Reiz und eine nicht geringe kulturelle Wichtigkeit, ist die Geschichte der instrumentenbaulichen Erfindungen für sich schon ein gut Stück Kulturgeschichte, so gewinnt sie aber ihre größte Bedeutung durch ihr stetes und offensichtliches Eingreifen in die Entwicklung der Musik. Ohne Musikinstrumente gäbe es keine Instrumentalmusik, auch der beste Klaviervirtuos oder Geigenspieler vermag nichts in seiner Kunst ohne ein gutes Klavier, eine schöne Geige. Es muß der Instrumentenspieler mit dem Instrumentenbauer gehen, soll seine Kunst ihr Bestes leisten.

Gerade unsere Zeit, deren ganze Tonkunst sich so stark — oft genug nur zu stark — auf den Instrumenten aufbaut, ohne welche unser Musikleben überhaupt ein ganz anderes Aussehen haben würde, dürfte deshalb wohl allen Grund haben, sich auch darum zu bekümmern, wie diese unentbehrlichen Hilfsmittel der modernen Musik geworden sind, was sie wollen und was sie noch werden können. Man glaube nur nicht etwa, daß unsere Tonwerkzeuge alle vollkommen sind und sich nicht weiter entwickeln könnten. Selbst die schönste Stradivari-Geige ist noch kein Ideal. Ein feines Ohr hört unter dem Bogen auch des bedeutendsten Virtuosen ein unschönes Zischen und Schnarren, dessen Beseitigung noch eine Aufgabe für die Zukunft bedeutet. Hört man ferner einen Konzertflügel, den man vor einen Phonographen gebracht hat, aus diesem wieder her-

aus, dann nimmt man sehr bald wahr, daß auch sein Klang, der uns beim Spiel so wunderschön ausgeglichen vorkam, recht viel der Mängel hat: drahtig schwirren da die Saiten vor unserem Ohr, der Ton, im Moment des Anschlages stark accentuiert, nimmt ganz überraschend schnell unmittelbar und unvermittelt in seiner Klangstärke ab und bebt weinerlich hoch auf und schnell wieder nieder. Soll ich noch von dem peinlichen Umkippen der Horntöne, vor dem auch der beste Bläser nicht sicher ist, sprechen? Oder von dem unangenehmen Verstimmen der Holz-Blasinstrumente bei zunehmender Hitze des Konzertsaales? Oder aber von dem unkünstlerischen Kompromiß der temperierten Stimmung, zu dem die modernen Instrumente die Musik gezwungen haben?

Wir haben uns notgedrungener Weise wohl an alle diese Mißklänge gewöhnt und überhören sie, wie das Auge den blinden Fleck übersieht. Denn kein Organ des Menschen ist mehr ein Gewohnheitsding als das Ohr. Aber sind wir sicher, daß spätere Zeiten, durch vervollkommnete Instrumente an edlere Klänge gewöhnt, unsere Tonwerkzeuge nicht ebenso belächeln werden, wie wir die der Vorfahren? Die bisherige Geschichte des Instrumentenbaues bürgt uns dafür, daß der Mensch auch auf diesem Gebiete weiter drängen wird. Geschieht dies, so ändert sich in gleichem Verhältnis die Musik mit. Vor noch nicht langen Jahren kam aus Amerika die Kunde, daß es gelungen sei, ein Klavier herzustellen, das den guten Eigenschaften des Klavieres eine neue, wichtige hinzufüge: die beliebige Verlängerung seines Tones. Auch in Deutschland gelangte man auf anderen Wegen zu ähnlichen Hoffnungen. Gesetzt den Fall, dieses schwierige Problem würde — was gar nicht so unmöglich ist — wirklich gelöst, würde dann nicht die Klavier-Komposition eine ähnliche tiefeinschneidende Wandlung erleiden, als sie durch die Erfindung und Vervollkommnung des jetzigen Hammerklavieres hat durchmachen müssen? Wie die einst vielgefeierten Klavier-Werke eines Chambonnières und Couperin, so würden dann wohl gar bald, und zwar wegen ihrer ungeheuren Schwierigkeit noch viel rascher, die Klavier-Kompositionen eines Chopin und Liszt urplötzlich ins Schattenreich »musikwissenschaftlicher Kuriositäten« versinken. Und diese folgenreiche Wandlung, die Millionen von Mark und Unsummen von Menschenkraft entwertet, hätte dann ein genialer Instrumentenbauer bewirkt, der womöglich — noch nicht einmal Klavier spielen kann! Und welch geheime musikalische Kräfte mag wohl noch die Elektrizität in sich bergen?

Alle diese Thatsachen und Möglichkeiten legen uns eine ernste Mahnung nahe genug. Sie fordern uns auf, einzudringen in das Wesen und Werden der Instrumente und unsre Augen nicht vor dem ehernen Gesetze der Entwicklung zu verschließen, das auch den Künstlern — sie mögen noch so unwillig das Haupt schütteln — sein hartes Joch auf-

zwingt. Nicht der Künstler allein macht die Kunst! Auch der genialste Geist ist allein nur ein König ohne Land, und das herrlichste Instrumentalwerk ist ohne die Instrumente eine Regierung ohne Beamte.

Wer solche ernsten Anschauungen billigt, wird gewiß nicht mit dem Gefühle einer gewissen gutmütigen Verächtlichkeit auf einen Sammler wie Snoeck herabschauen und sein Museum wie das Kuriositäten-Kabinet eines Sonderlings betreten, wo man sich, stolz auf die eigne Herrlichkeit, lustig machen kann über das Wimmern dieser alten Klaviere, indem man mit einer Liszt'schen Brillanz-Passage über die Tasten hinwegfegt. So gut ein solcher Nichts-als-Virtuos wimmern würde, wenn man etwa aus seinem Rücken einen Stakkato-Gang heraushämmern wollte, so gut ist auch ein Klavier des 16. oder 17. Jahrhunderts nicht dazu geschaffen, um Liszt'sche Passagen von sich zu geben. *Est modus in rebus*! Auch die herrlichste Venus hat sich aus einem häßlichen Embryo, der schönste Schmetterling aus einer plumpen Puppe entwickeln müssen.

Werfen wir nunmehr einen Blick in die Snoeck-Sammlung selbst. Als ich sie in Gent zum ersten Male sah, lachten mir gleich unten an der Treppe, die zu den Instrumenten-Sälen emporführte, zwei alte bemalte große Holzfiguren (Tafel II) entgegen und fesselten mein Interesse. Sie stammen aus einem alten Hause in Gent, das noch dem 15. Jahrhundert angehörte und an Altersschwäche zu Grunde ging. Der eine von den biederen Musikanten streicht melancholisch seine Fiedel, der andre bläst wacker ein wunderliches Tonwerkzeug. Beide Instrumente sind so vortrefflich dargestellt, daß man sie fast als Originale betrachten kann, und beide sind für die Instrumentenkunde wichtig genug. Die Fiedel hat nur zwei Saiten, ihr Schallkörper ist schinkenförmig mit nur schwachen Seiten-Einschnitten und hat wunderlicher Weise statt eines Steges vielmehr zwei plumpe Holzstücke, auf denen die Saiten aufliegen, indem die das Griffbrett umspannende Hand offenbar die Saiten schwächer oder stärker, je nach Erfordernis der Melodie, niederdrückt und somit anspannt. Das giebt einen überraschenden Einblick in die primitive Technik des mittelalterlichen Geigenspiels, von dem kein Buch und keine Abbildung uns Kunde giebt. Das andre Instrument ist nicht weniger interessant; es ist ein wurstartiger Sack mit einem Anblasrohr und einer Melodiepfeife, ein primitiver Dudelsack, wie er uns unter dem Namen *Chorus* nur aus einigen mittelalterlichen Abbildungen bekannt ist. Nie konnte ich es unterlassen, im Vorübergehen diesen beiden ehrwürdigen Zeugen einer uralten Instrumentalmusik die roten Wänglein liebkosend zu klopfen. Daneben hingen in dem Treppenhause uralte klobige Geigenbögen, deren Besitzer sich wohl noch nichts von Tourte's zierlichen und doch nicht weniger standhaften Gebilden träumen ließen (ebenfalls Tafel II); wundersam krause Röhren-Verschlingungen, Drachenköpfe und gar eine Trompete mit sieben Schall-

trichtern schauten dräuend herab, und so trat man, gefaßt auf eine Welt von Seltsamkeiten, in die Flucht von vier Sälen ein.

Das Bild wenigstens eines derselben (Tafel I) möge den Reichtum, den sie beherbergten, veranschaulichen. Da steht man vor einem der schönsten Flügel, die uns aus der klassischen Zeit der Antwerpener Schule erhalten geblieben sind, ein Clavicymbel des Johann Ruckers von 1627, das schon Vanderstraeten abgebildet und eingehend beschrieben hat[1]). Hell leuchtet der rote Lack, als ob der Flügel erst ebensoviele Jahre alt wäre, als er Jahrhunderte zählt; wunderbar mild schaut uns das Bild einer italienischen Stadt am Meere, das eine Meisterhand auf das Innere des Klavierdeckels gezaubert hat, entgegen und man glaubt es der Inschrift »*Musica donum dei*«, auch ohne seinen Klang zu hören, daß eine ähnliche musikalische Meisterhand göttliche Musik aus dem jetzt saitenlosen Instrumente den Zeitgenossen bieten konnte. Rechts davon prunkt ein aufrecht stehender Flügel aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts mit einer prächtig geschnitzten Apollo-Figur, hingelehnt am Fuße einer Vase, das Ganze ein Schmuckstück auch noch für einen Salon von heute. Daneben, dahinter, dazwischen stehen Clavichorde, Clavicymbel, eine Gambe von Nicolo Amati, hängen Meistergeigen, Lauten, Guitarren, Trompeten und Hörner, und im Hintergrunde sieht man eine Salon-Orgel aus der Zeit Ludwigs XV., die mit ihren sanft-abgetönten Malereien auf dem blendend weißen Grunde ebenfalls jedem modernen Salon zum Schmucke gereichen würde.

Vertreten sind in der Snoeck'schen Sammlung alle Arten von Instrumenten oft in vollständigen Entwicklungs-Reihen. Sie umfaßt im ganzen nicht weniger als gegen 1200 Instrumente, ferner eine Bibliothek von etwa 4000 Werken und eine Sammlung von 1000 Bildern, alles auf Musik und Musikinstrumente bezüglich. Obgleich größer als die jetzt mit ihr vereinigte Königliche Sammlung alter Musikinstrumente, bringt sie dieser doch verschwindend wenig Doubletten zu. Fast ist es, als ob beide für einander geschaffen wären, so ergänzt die eine die Lücken der anderen. Was der Berliner Sammlung gänzlich fehlte, eine Anzahl von guten Geigen, führt ihr die Snoeck-Sammlung in etwa 70 Violinen, 25 Violen u. s. w. zu. Reizend ist ein Meisterwerk ersten Ranges aus der früheren Zeit des Geigenbaues von Morglato Morella in Mantua 1515. Seinen Wirbelkasten krönt ein Männerkopf mit einem schiefen Gesichte, über das man in helles Lachen ausbrechen muß. Von hervorragenden Geigenbauern sind hier vertreten die *Italiener:* Giuseppe Maggini in Brescia 1661, Nicol. Amati in Cremona 1650, ein Gagliano, Carlo Antonio und Giov. Testore in Mailand 1764, Galbusera in Mailand

---

1) La Musique aux Pays-Bas, Bruxelles 1875, Band III, S. 329 ff.

1832; die *Deutschen:* Familie Klotz in Mittenwalde in ihren Mitgliedern Mathias, Aegidius, Sebastian, Georg und Johann Karl vom 17. und 18. Jahrhundert, Paul Alletsee in München 1720, J. A. Dörffel in Klingenthal 1743, Sympertus Niggell in Füßen 1744, Leopold Widhalm in Nürnberg 1777 und andere; die *Franzosen:* Claude Pierray 1710, Louis Guersan 1737 und 1752, Castagnery 1747, N. Lupot, J. N. Leclercq 1770, A. Chappuy 1776, Claude 1780, J. V. Breton 1780, Vinc. Panormo 1810, Savart, Vuillaume, Chanot u.s.w.; die *Niederländer:* Jean Baumeester 1667, Pieter Rombouts 1708, Ambroise de Comble 1741, J. B. Le Febre 1770, G. Le Blond 1789 und viele andere.

Eine kleine Auswahl findet man auf Tafel IX zusammengestellt, nämlich unter Nr. 1 eine fünfsaitige Viole von Nicolaus des Rousseaux in Verdun von 1755, 2) eine siebensaitige Baßviole von Joseph Elster 1728, 3) eine sogenannte Violetta piccola, die kleinste unter den Violen-Formen, ein Brescianer Instrument, 4) eine fünfsaitige Baßviole des berühmten Amsterdamer Geigenbauers Jean Baumeester von 1667, 5) eine fünfsaitige Diskantviole, 6) eine Viola da gamba, 7) eine sogenannte Viola bastarda von Simon Straub in Friedenweiler 1706, 8) und 10) zwei Violes d'amour, 9) eine italienische Baßviole vom Jahre 1627, 11) eine Tenorviole d'amour von Paulus Alletsee, Hof-Lauten- und Geigenmacher in München 1720. Unter den Streich-Instrumenten befinden sich auch mehrere recht auffällige Formen, z. B. eine Zwillingsgeige mit zwei Schallkörpern und zwei Hälsen, Rücken an Rücken miteinander verbunden, während der Basso di Viola von Nic. Amati (Taf. X) anstatt der Wölbungen auf der Decke vielmehr dachförmig zugehende schräge Flächen aufweist, was dem Ganzen ein sonderliches, aber keineswegs unschönes Aussehen verleiht. Eine andere Geige wiederum sieht aus, als wäre Boden und Decke von Wellblech gemacht, und wieder eine hat ein dermaßen nach den beiden Seiten ausgebauchtes Corpus, daß sie wie ein durch starken Druck von oben und unten her zusammengepreßtes Violoncell erscheint. Übrigens fehlen auch Versuchs-Instrumente nicht, wie die trapezoidische Savart-Geige, die guitarrenförmigen Chanot'schen und Galbusera'schen Streich-Instrumente, Violinen von Kupfer, Messing, Porzellan u. s. w. und Kopien von älteren Geigen, zum Beispiel von Duiffoprugcar.

Eine kleine aber reizende Abteilung für sich bilden die Tanzmeister-Geigen, die zum Teil so niedlich und »süß« sind, daß sich namentlich die Damen hinein verlieben werden. Nicht weniger als 60 Stück giebt es von diesen Miniatur-Instrumenten, teils in Pochettenform ohne Seiten-Einschnitte, teils in Violinform mit *C*-Einschnitten, viele davon von Schildpatt und Elfenbein mit zierlichen Einlagen und Schnitzereien.

Ein Mädchenköpfchen, umrahmt von einer krausen Kapuze, bildet die Krönung einer allerliebsten Pochette, die den stolzen Namen »Nicolaus Amati Cremonensis« aufweist.

Der Zuwachs an Gamben, Violen aller Art und Zupf-Instrumenten, wie Lauten nebst allen ihren Spielarten, Guitarren, alten Cistern und Zithern, Drehleiern und Harfen ist ganz bedeutend, ohne daß sich auch hier allzuviele Doubletten ergäben. Um einige Beispiele herauszugreifen: Zwillings- und Drillings-Cistern und -Guitarren fehlten der Berliner Sammlung gänzlich, das heißt jene wunderlichen Formen, die man auf Tafel VIII sieht und denen man in Süd-Italien zuweilen in den Händen von Volksmusikanten begegnen kann. Sie haben den Zweck, den Umfang und die Leistungsfähigkeit der einfachen Instrumente zu verdoppeln und zu verdreifachen.

Eins der schönsten Instrumente der ganzen Sammlung und eine Perle des alten Instrumentenbaues überhaupt ist auf Tafel VI wiedergegeben, ein Zupf-Instrument, das als Nachfolger der mittelalterlichen *Cithara* bei den Italienern *Cetara*, bei den Franzosen *Cistre* und bei den Deutschen *Zither* hieß, nicht zu verwechseln mit der bayrischen Zither, die erst im 19. Jahrhundert zu allgemeinerem Gebrauch gelangte. Das hier abgebildete Instrument ist eine italienische Cetera, wohl in Brescia gefertigt, aus dem 16. Jahrhundert stammend und von einer ganz erstaunlichen Kunstfertigkeit zeugend. An der Stelle des Kopfes auf dem Wirbelkasten sitzt ein Schalksnarr mit einer Sturmhaube, bewaffnet mit einer Gabel, womit er aus einem Teller in seiner Hand einen Kloß nach dem andern aufstippt. Das Instrument ist von einer wunderbaren Schönheit und Erhaltung, geradezu ein Ideal an auserlesenem Geschmack in Form, Verzierung und Farbentönen. Das hinten doppeltgeteilte Griffbrett trägt schön geschwungene gepunzte Blätter-Arabesken, der schalenförmige Schallkörper geht unten spitzer zu, eine wunderbar kunstvolle und feine Rosette bedeckt das Schallloch, und der graziöse silberne Saitenhalter ist in der zierlichsten Weise durchbrochen. Schade, daß man den Namen des Verfassers dieses klassischen Meisterwerkes nicht kennt; vielleicht würde man ihn neben Stradivari stellen dürfen.

Wie fallen dagegen alle übrigen Instrumente ähnlicher Art ab, wie sie Tafel VII bringt, obgleich auch diese nicht eben ungeschickten Händen ihr Dasein verdanken! Die fünfsaitige Cistre mit ihren neben dem Griffbrette auf einem besonderen »Kragen« angebrachten Baß-Saiten, also — gemäß der gleichen Einrichtung bei den Theorben — eine Art Theorben-Cistre (Nr. 1); die Quinterne (Nr. 2), eine Cistre in Glockenform von des Hamburger Joachim Tielke's Meisterhand und die anderen ähnlichen Instrumente, sogenannte Pandoren, dürfen sich indessen immerhin sehen lassen, ebenso wie die Mandolinen auf Tafel V, 5 und 6.

Auch unter den Lauten und Harfen giebt es Pracht-Exemplare. Zwei Minnesänger-Harfen aus dem 15./16. Jahrhundert eröffnen den stattlichen Reigen der Harfen, nur klein und unscheinbar an Gestalt und Schmuck, aber ehrwürdig als unmittelbare Nachfolger von Klangwerkzeugen, die mit der romantischen Zeit des Minnegesanges so vortrefflich zusammenstimmten. Frei von dem Zwange einer unschönen Körperhaltung oder Gesichtsverzerrung, den die meisten anderen Instrumente dem Spieler auferlegen, trug der ritterliche Minnesänger seine Lieder vor, sein treues Begleit-Instrument an die Schulter gelehnt. Aber schon im 16. Jahrhundert wurden die Harfen umfangreicher und anspruchsvoller in Gestalt wie Übung. Das sieht man so recht an einer italienischen Harfe des 16. Jahrhunderts in der Snoeck-Sammlung: ein plumpes, breites Gerüst, größer als ein wohlgewachsener Mann, übrigens von höchster Seltenheit, wohl Unikum. Ein neapolitanischer Edelmann und Kammerherr des Papstes Pius V. (1566—1572) hatte diese Kolossalharfe von 78 Saiten und mit einem Umfange von 5 Oktaven (mit den chromatischen Tönen) erfunden; die Klangwirkung mußte bei den riesigen Dimensionen des Schallkörpers imposant sein, freilich aber auch das Spiel nicht eben leicht. Seit dieser Zeit griff man nicht mehr auf die kleine Form der Minnesänger-Harfe zurück, wenn auch der Schallkörper in der Folgezeit wieder seine dicke Behäbigkeit verlor und schlanker und graziöser wurde. Das spätere 18. Jahrhundert leistete sodann an geschmackvoller Gestaltung und künstlerischer Ausstattung der Harfe Erhebliches, wie die wundervollen Harfen von Cousineau und Nadermann in unserer Sammlung jedem Beschauer sagen.

Mit der Spitzharfe (Tafel V, Nr. 3) und den Hackebrett-Arten (Tafel IV) nähern wir uns schon dem Klaviere. Bei dieser Instrumenten-Gattung sind dünne Metallsaiten parallel nebeneinander über einen breiten Resonanzboden gezogen, senkrecht gehend bei der Spitzharfe, wagerecht bei dem Hackebrett. Ein besonders schön ausgestattetes Hackebrett oder vielmehr ein italienisches *Tympanon* (eine Salonform des Instruments) zeigt Tafel IV; nicht nur der Resonanzboden ist mit Streublumen bemalt, sondern auch das Innere des Kastens, worin das trapezoidische Instrument ruht, schön geschmückt. Seine Saiten wurden mit kleinen Hämmern geschlagen, die der Spieler — meist ein Femininum — mit beiden Händen bediente, ganz so wie noch heute der Zigeuner beim Cymbalspiel.

Denkt man sich statt der Hämmer eine Klaviatur, so hat man statt des einfachen Cymbal ein *Clavi*-Cymbal, denn *Clavis* nannte man die Taste. Ebenso ward aus der aufrechtstehenden Spitzharfe ein aufrechtstehendes Klavier, ein sogenanntes Clavicytherium, der Vorfahr unseres modernen Pianino. Die letztere Art ist heute nur noch in sehr wenigen Exemplaren auf uns gekommen, die Berliner Sammlung hatte bisher kein

einziges davon; durch die Snoeck-Sammlung erhält sie deren zwei, und noch dazu besonders schön ausgestattete Stücke, deren Resonanzboden noch ganz genau so wie die Spitzharfen mit gemalten Streublumen verziert sind und die auch sonst deren Form getreu bewahrt haben.

Nicht minder bedeutend ist der Zuwachs an Clavicymbeln, Clavichorden und Spinetten, alles verschiedene Formen des früheren Klavieres, jenes sozusagen die Konzertflügel-Form, beide letztere die Form der Hausklaviere darstellend. Die Berliner Sammlung konnte wohl bisher stolz sein auf ihre mehr als hundert Klaviere jeder Form, Konstruktion und jeder Zeit; aber jetzt, vereinigt mit der Snoeck-Sammlung, ist sie in dieser Abteilung nahezu unübertrefflich. Nicht weniger als 60 Instrumente größtenteils auserlesener Art vervollständigen sie in geradezu überraschender Weise. Was dort fehlte, ist hier vorhanden und umgekehrt, die Lücken der einen decken sich mit dem Überschuß der anderen. Bisher waren im Berliner Museum besonders vertreten die italienischen und deutschen Klavier-Instrumente; gänzlich fehlten vor allem die niederländischen Meister, die die Welt im 17. und 18. Jahrhundert mit ihren vortrefflichen, herrlich ausgestatteten und klangvollen Kielflügeln und Spinetten versahen. An der Spitze dieser Schule stand die Familie Ruckers in Antwerpen. Der älteste Klavierbauer in dieser alten Organisten-Familie, Hans Ruckers, in Antwerpen 1558 geboren, wurde 1579 in seiner Vaterstadt Meister und Mitglied der Gilde de Saint-Luc und starb ebenda 1642 oder 1643. Sein um anderthalb Jahre jüngerer Bruder Andreas war ebenfalls Klavier-(Clavecin-)Bauer, ebenso wie ein Sohn von Hans Ruckers, auch Hans mit Namen. Von letzterem rührt nun jener prächtige Flügel her, den ich oben bereits beschrieb und den man im Vordergrunde unseres Bildes auf Tafel I erblickt. Von künstlerischem Sinn zeugt die äußere Form und herrliche Ausstattung durch Bilder, Guirlanden, Streublumen und Arabesken auf leuchtend-rotem Grunde, von großem technischen Geschick der unglaublich dünne Resonanzboden aus einem einzigen Stück Holz, der doch fast drei Jahrhunderten getrotzt hat. 275 Jahre haben an diesem Instrumente auch nicht das kleinste Teilchen zu zerstören vermocht. Auf den weißen Untertasten von Elfenbein und den schwarzen Obertasten, 53 an der Zahl (vier Oktaven und eine Quarte Umfang) ruhen zwei Reihen von Docken, das heißt kleinen breiten Stäbchen, in deren oberem Ende an einer beweglichen Zunge quer die kleinen Federkielchen stecken, womit die beiden zugehörigen Chöre von Saiten angerissen werden.

Klaviere von den Ruckers finden sich heute noch in mehreren Museen, im ganzen etwa 20. Davon besitzt unsere Sammlung allein sieben, und zwar keineswegs die schlechtesten, sondern alle sind von hervorragender Schönheit. Von den beiden Joh. Ruckers finden wir hier zwei recht-

eckige Spinette, das eine von 1637 mit dem beherzigenswerten, weltweisen Spruche: *Audi, vide et tace, si vis vivere in pace* (Augen halte und Ohren immer offen, aber zu den Mund, willst auf Frieden hoffen); ein Zwillingsklavier, eine Vereinigung von Clavicymbel und Spinett, an dem zwei Spieler zugleich, sich ins Gesicht schauend, sitzen können; und schließlich außer dem Flügel von 1627 noch einen kaum weniger schönen, geschmackvoll und reich ausgestatteten Kielflügel von 1614 mit zwei Manualen übereinander, von denen das obere um eine Oktav höher steht als das untere — angeblich eine eigene Erfindung der Ruckers. Von Andreas Ruckers aber weist die Sammlung zwei Clavicymbel von 1618 und 1620 auf, von denen das letztere dem 1614 erbauten von Johannes Ruckers ziemlich ähnlich ist.

Den Ruckers-Instrumenten schließen sich dann die Spinette und Clavicymbel der gleichzeitigen und späteren niederländischen Klavierbauer an, wie zum Beispiel von François van Huffel 1620 und J. N. Couchet, Jacob van den Elsche 1710, sämtlich in Antwerpen, zwei aufrechte Flügel (Clavicytherien) und ein dreieckiges kleines Spinett von Albert Delin in Tournay von 1750, 1752 und 1765, zwei Flügel von Joannes Daniel Dulcken in Brüssel 1764 und ein kleines Clavicymbel von Dirk Vander Lugt in Amsterdam 1770. Fast alle sind sie mit den schönsten, zum Teil sogar prächtigen Malereien oder Schnitzereien verziert, sodaß das moderne Auge sich an der Mannigfaltigkeit dieser Erzeugnisse eines alten Kunsthandwerkes satt sehen kann, wenn auch der Klang das moderne Ohr nicht immer mehr zu entzücken vermag. Von fremdländischen Meistern ist nur ein sehr kunstvoll ausgestattetes Spinettino von Paulus Steinicke 1657, ein quadratisches Spinett von Richard 1672 und ein italienisches Spinett von Abel Adam in Turin 1693 namentlich gezeichnet. Aber das mindert gewiß nicht den Wert eines Meisterwerkes der Intarsien-Fabrikation aus dem 16. Jahrhundert, eines Clavichordes, dessen Kasten gänzlich aus Holz-Einlegearbeit besteht, und ebenso wird man ein allerliebstes und originelles Spinett auch ohne Kenntnis seines Verfertigers bewundern, das, in der Form eines kleinen Buffets zierlich gebaut, japanische Goldmalereien auf rotem Lack aufweist — ein Unikum aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Interessant sind diese Instrumente auch für den Kunstforscher, der hier manche hübsche Form, Malerei oder Verzierung und manch schönes Motiv finden wird. So zum Beispiel gewährt es einen besonderen Reiz, die Malereien auf ihre Gegenstände hin durchzumustern. Blumen und Blumengewinde sind es in erster Linie, die hier als Motiv Verwendung finden, und Genien spielen auch eine große Rolle im Instrumentenbau. Dann kommen Landschaften, besonders Städte-Ansichten, mythische und religiöse Darstellungen, allen natürlich voran Orpheus einerseits, die heilige Cäcilie andererseits. Aber selbst

Schlachten-Gemälde fehlen nicht. Lustig ist das Bild auf dem Deckel eines Spinettes aus dem 17. Jahrhundert, das Tafel III zeigt: eine Darstellung der berühmten Katzen-Orgel, die ein Narr dem König Philipp II. von Frankreich vorgeführt haben soll. Eine kleine Armee von verschieden »abgestimmten« Katzen sperrte er in einen leeren Klavierkasten ein, die Schwänze dienten als Blasbalgzüge, die Pfoten als Tasten, und so wurden die armen Tiere von vorn und hinten mißhandelt, daß sie eine klägliche und höllische »Katzenmusik« im wahrsten Sinne des Wortes vollführten. Andere Narren akkompagnieren mit Gesang und Guitarre, Affe, Ferkel, Bock und Käuzchen stimmen mit ein. *Le roi s'amuse.*

Mit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts kam ein gewaltiger Umschwung in den Klavierbau: die alten Formen, Clavicymbel, Spinett, Clavichord und wie die Spielarten alle hießen, mußten dem Hammerklavier weichen, und seitdem war es auch mit dem niederländischen Klavierbau zu Ende: die Deutschen — im Heimatlande, wie in England, Frankreich und anderwärts ansässig — übernahmen die Oberherrschaft. Freilich tritt damit auch die schöne Form und Ausstattung immer mehr in den Hintergrund; nüchtern und kahl tritt solch ein Klavier oder Flügel vor einen hin, gleich als wollte es sagen: nicht das Auge will ich blenden, sondern das Ohr entzücken, nicht durch Form und Schein, sondern durch meinen Inhalt, meine Töne, wirken.

Gar mannigfach sind die inneren Konstruktionen dieser modernen Hammerklaviere, fast jeder intelligentere Klavierbauer hatte sich seine eigene Konstruktion ersonnen oder Modifikationen am Hammer, an der Dämpfung, an den Registern erdacht, sodaß ein Spezialstudium dazu gehört — nicht ganz leicht und voraussetzungslos! — um allen den gewundenen Pfaden der Entwicklungsgeschichte des Klavieres nachzugehen, ohne sich zu verirren. Besonders liegt noch die Entstehung und die Anfangszeit des Hammerklavieres im Dunkeln. Was diesbezüglich von der Forschung geleistet ist, trifft nicht des Wesens Kern; denn die Entstehungs-Geschichte des Klavieres ist nicht aus Büchern und Akten, sondern aus den Instrumenten und ihren Konstruktionen selber festzustellen. Hier ist dazu nicht der Ort; nur sei kurz gemeldet, daß die Snoeck-Sammlung mehrere für die Entwicklung des modernen Klavieres sehr wichtige Zeugen enthält. Die Berliner Sammlung besaß von den Meistern in England, die, auf Deutschland zurückführend, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine führende Rolle spielten, nur sehr wenige Belege. Diese Lücke ist nun ausgefüllt durch Klaviere von Friedrich Beck 1776, Joh. Pohlmann 1778, Jacob Ball 1790, John Broadwood 1805, Longman und Broderip, Robert Wornum, Georges Hicks, sämtlich in London. Daneben sind vertreten Christian Gotthilf Hoffmann in Ronneburg 1783, Meincke Meyer und Pieter Meyer in

Amsterdam, Erard in Paris 1795, Frost in Straßburg, Joseph Wachtl in Wien.

Neben den Klavieren ziehen die Orgeln und klavierartigen Instrumente unsere Aufmerksamkeit auf sich: hübsch bemalte oder geschnitzte Orgeln kleineren Formates für Kirche und Haus, zum Beispiel aus Ludwig's XV. Zeit (Tafel I) oder eine von Christoph Pfleger aus Thann im Elsaß von 1639; ein Dietz'sches Melodion eigener Erfindung (1806); ein großes Siderokymbalon oder Klavier mit abgestimmten Stahlplatten statt der Saiten und ein ähnliches Stahl-Pianino von Stahlecker in Stuttgart; verschiedene Carillons oder Übungs-Instrumente für die Künstler auf den Glockenspielen, wie sie besonders die Niederländer lieben und überall — zum Beispiel auch in Berlin und Umgebung — eingeführt haben; Uhren mit selbstthätigen Klavierwerken; Bibelregale, davon das eine in Sammet gebunden und von sehr eleganter Einlegearbeit u. s. f. Ja sogar eine kleine Orgel in der Form einer — Guitarre findet sich hier, ein Unikum.

Nicht minder reichhaltig als die Abteilung der Saiten- und Tasten-Instrumente ist die große Gruppe der Blas-Instrumente. Man wird davon eine Vorstellung bekommen, wenn man folgende Zahlen hört: es sind vertreten die Flöten-Arten durch über 200, die Oboen-Arten durch 77, die Klarinetten-Arten durch 55, das Blech durch 127 Instrumente. Nimmt man noch die 40—50 Trommeln, Pauken, Kastagnetten, Becken, Triangeln, Schellenbäume und anderen Lärmwerkzeuge hinzu, so könnte man ein recht anständiges Militärmusik-Orchester in der Höhe von etwa 500 Mann damit versorgen.

Allerdings wunderlich genug würde wohl ein solches Orchester aussehen und klingen. Die allerseltsamsten Formen nehmen diese Röhren-Instrumente an; Schlangen und Drachen, Tierhörner und Gebeine, Elefantenzähne und Muscheln, Bambusrohre und Menschenfiguren — alles ist hier vertreten. Hier glaubt man Kochtöpfe und Büchsen, dort eherne Polypenarme oder Röhrenwürmer vor sich zu haben, es ist ein tolles Durcheinander von Formen und Stoffen. Und nicht anders ist es mit den Tönen beschaffen: edel und sonor klingen die einen, die anderen quietschen, bellen, knarren oder wimmern, und wieder andere erheben ein Gebrüll, wie ein wütender Stier. Ein wahres Glück, daß sie nicht von selbst tönen können, es müßte ein liebliches Charivari geben! Mir träumte einmal, als ich an einem schwülen Gewittertage in meinem Museum ein wenig eingenickt war, die Instrumente rings um mich her würden eines nach dem andern lebendig und fingen an, ein jedes in seiner eignen Sprache ihre Erlebnisse zu erzählen, denn von den Instrumenten gilt dasselbe wie von den Büchern: *habent sua fata.* Auch das Blech erhob seine Stimme, und schließlich fielen gar die Pauken ein — bei furchtbarem Krachen schrak ich auf, geängstigt, in Schweiß gebadet.

Aber Gott sei Dank, es war nur das Gewitter, das losbrach. Dem Traume gönne ich einen modernen Komponisten; vielleicht macht er eine Oper daraus.

Von der Fülle des Stoffes hebe ich nur besonders wichtige Einzelheiten heraus, durch welche das Berliner Museum hier bereichert wird. Es ist eine bekannte Thatsache, daß in früherer Zeit alle Instrumente in verschiedenen Formaten gebaut wurden, entsprechend den Stimmlagen von Sopran, Alt, Tenor und Baß und ihren Zwischenstufen, während das moderne Orchester sich auf eine kleine Auswahl von denjenigen Instrumenten eingeschränkt hat, die für die eine dieser Stimmlagen besonders geeignet schienen und darin am besten klangen. So kennen wir z. B. heutzutage die Flöte nur als Sopran-, das Fagott nur als Baß-Instrument; aber früher gab es ebensogut Tenor- und Baß-Flöten, wie Sopran- und Alt-Fagotte. Solche Baß-Flöten besaß das Berliner Museum bisher noch nicht, hier, wie auch bei den übrigen Instrumenten, den Klarinetten, Posaunen u. s. w. tritt die Snoeck-Sammlung lückenfüllend ein.

Unter den Klarinetten hebt sich besonders eine schlangenförmig gewundene tiefe Klarinette und die älteste Form der alten Tenor-Klarinette mit dem Namen Bassett-Horn heraus. Auch eine Doppel-Klarinette, also ein modernes Seitenstück zu der alten Doppel-Flöte, werden nur wenige jemals gesehen haben.

Ganz besondere Studien-Objekte bietet die Abteilung der Blas-Instrumente. Denn ein guter Teil der Instrumente, die sich der bekannte Pariser Fabrikant Adolphe Sax zu seinen Versuchen anfertigte oder sonst zusammenbrachte, sind in die Snoeck'sche Sammlung eingeflossen. Man weiß, daß Sax durch seine angeblichen und wirklichen Erfindungen, die unter den Namen Saxophon, Saxhorn, Saxtrompete, Saxtuba u. s. w. bekannt sind, und für deren Verbreitung seine schriftstellernden Landsleute und Freunde Berlioz, Fétis und andere so nachahmenswert thatkräftig eintraten, die französische und belgische Militär- und Orchester-Musik unabhängig gemacht hat von dem deutschen und österreichischen Import. Hier finden wir nun unter anderem eine von Sax 1852 verfertigte Trompete mit nicht weniger als sechs Ventilen und sieben Schalltrichtern, alle beherrscht von einem einzigen Mundstück, offenbar in der Absicht gebaut, um die Rauhigkeit der Klangfarbe, welche durch die Ventile entstand, möglichst wieder aufzuheben. Das ist gewiß ein interessanter Versuch, wenn auch seine musikalische Wirkung vielleicht nicht ganz den Aufwand lohnt.

Eben so seltsam mutet das »Cor omnitonique« von L. Embach in Amsterdam an, ein Blech-Instrument, das sich mit seinen Windungen in der That wie ein Knäuel durcheinander kriechender Schlangen ausnimmt. In der Mitte eines kreisförmigen Hauptrohres hängt ein flacher Cylinder,

durch dessen seitliche Wände vorn und hinten sich acht verschieden lange Röhrenstücke hin und her winden. Sie können durch ein einziges Ventil vermöge einer höchst ingeniös erdachten Vorrichtung in das Hauptrohr eingeschaltet werden und ergeben somit acht verschiedene Stimmungen oder Naturton-Säulen.

Aber auch musikgeschichtlich bedeutsame Instrumente finden sich hier neben den akustisch interessanten genug; eines der wichtigsten dürfte wohl eine Trompete mit der ältesten Form der Ventile sein, wie sie sich Heinrich Stölzel und Friedrich Blühmel unter dem Namen »Ventilkästchen« 1818 in Berlin patentieren ließen (Tafel XII, Nr. 1). Das Instrument ist von Schuster in Stuttgart verfertigt, dürfte aber wohl das einzige noch erhaltene und bekannte Exemplar mit diesen ältesten Ventilen sein, deren Einrichtung bisher noch nicht ganz klar war[1]), obgleich bekanntlich die Einführung der Ventile in die ganze Fabrikation der Blech-Blasinstrumente eine vollständige Umwälzung gebracht hat.

Von Meistern begegnen wir in dieser Abteilung zunächst den bekannten Nürnbergischen Blasinstrumentenbauern des 17. Jahrhunderts: Friedrich Ehe, Jacob Schmidt, Michael Hainlein, J. Wilh. Haas, Georg Friedrich Steinmetz; ferner Ploesner in Nördlingen 1690, John Benith in London 1738, Anton Kerner in Wien 1764; Michael Saurle in München 1766, J. Christoph Fiebig in Berngrundt 1771, A. Aelter 1773, C. G. Naumann in Breslau 1801, Eschenbach in Neukirchen 1802, G. Streitwolf in Göttingen gegen 1824 und vielen anderen deutschen, englischen und französischen Meistern.

Wie stark Snoeck auf die Bedeutung seiner Sammlung gerade für Studienzwecke bedacht gewesen ist, ergiebt sich so recht klar aus der höchst lehrreichen und wertvollen Ansammlung von Einzelteilen, wie Geigenköpfen und Schnecken, Saitenhaltern, Stegen und Wirbeln, Klavier- und Lauten-Rosetten, Klarinetten-Schnäbeln, Schallstücken von Blech-Instrumenten und dergleichen. Welche erfreuliche Fülle hier herrscht, kann man sich schon vorstellen, wenn ich melde, daß nicht weniger als 150 Bögen von Streich-Instrumenten aller Art und jeder Zeit bis herab in die Zeiten der primitivsten Beschaffenheit des Streichbogens vorhanden sind. Da die Berliner Sammlung selbst schon deren 50 besitzt, so wird sich die Geschichte des Bogens unmittelbar aus ihrer Zusammenstellung leicht ablesen lassen.

Dazu kommen nun die Hilfsmittel der Bestimmung von Tonhöhe und Tondauer, wie alte und neue Stimmpfeifen, Stimmgabeln und Metronome von ihrem ersten primitiven Anfange an, ferner Hilfs-Instrumente wie

1) Die Abbildung in Mahillon's Catalogue, Gand 1893, S. 283 f., giebt nur eine äußere Ansicht der Ventile.

Stimmhämmer aller Arten, Saitenmesser, ein Bündel Taktstöcke von Holz, Elfenbein und gar von Stein (meist mit Widmungen) und schließlich die Allotria. Da fehlen weder die alten Drehorgeln in der Form der Serinetten, noch die Mund- und Ziehharmoniken, die Okkarinen, die Spieldosen, Kuhglocken, Schlittenschellen u. s. w. bis herab zu der elektrischen Tischglocke, der Dampfpfeife und — *last least* — dem Krikri.

Was die Snoeck-Sammlung der Berliner an exotischen und National-Instrumenten zubringt, ist ausschließlich neuer Zuwachs; denn gerade hierin beschränkte sich letztere auf einige dürftige Proben: sie hatte nur annähernd vollständige Sammlungen von Instrumenten aus Neu-Guinea, Japan und (aus einer neulichen Schenkung des Stabshoboisten Zehle, der sie im Feldzuge zusammengebracht hat) eine chinesische. Wenn auch durch die Snoeck-Sammlung diese Abteilung keineswegs auch nur annähernd zur wünschenswerten Vollständigkeit gelangt, so ist doch das Vorhandene nicht zu unterschätzen. Eine hübsche Sammlung altmexikanischer und altperuanischer Pfeifen aus Terrakotta, herrührend von Ausgrabungen, mit ihren verzerrten Tier- und Menschen-Gestalten bilden einen sehr kostbaren Besitz. Eine Guitarre, zu deren Schallkörper ein veritables Gürteltier seinen Rumpf hat hergeben müssen; eine arabische zweisaitige Laute mit dem Panzer einer Schildkröte, bespannt mit dem Fell einer Katze und bemalt mit einem Vogel Strauß, also eine Art von zoologischem Garten im Dienste des tierbändigenden Orpheus; Saiten-Instrumente mit Schlangenhaut bezogen, Harfen mit Kürbissen als Schallboden und dergleichen bilden die kuriosen Vertreter der verschiedensten Menschenrassen und Zonen.

Das alles, so seltsam und wunderlich an Formen, Stoffen und Klang es auch erscheint, — es dient doch alles nur einem hehren Zwecke, jedes seiner Fähigkeit nach: dem Menschen ein Stückchen Himmel auf die Erde zu zaubern in Gestalt der göttlichen Frau Musika.

Nur kurz noch will ich von den Anhängseln der Snoeck-Sammlung sprechen, die freilich für den Fachmann weit mehr als das sind. Es ist das erstens eine Sammlung von etwa 1000 Bildern: Kupfer- und Stahlstichen, Holzschnitten, Lithographien, Photographien u. s. w., die mit der Sammlung von Musiker-Porträts, welche vor kurzem Franz von Mendelssohn der Instrumenten-Sammlung zum hochherzigen Geschenk gemacht hat, eine eigene und gewiß nicht verächtliche Abteilung des Museums darstellen wird. Während die Mendelssohn-Sammlung nur Porträts enthält, bietet die von Snoeck besonders bildliche Darstellungen von Musikinstrumenten.

Man weiß, wie sehr die Verwendung gerade musikalischer Instrumente die Maler und Bildhauer zu allen Zeiten angeregt hat. Besonders zur Zeit der Niederländer waren die Maler darin stark; der Lautenspieler,

der Klavierspieler, die Dorfmusikanten u. s. w. sind Sujets, denen man bei den niederländischen und italienischen Meistern und überhaupt auf den Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts alle Augenblicke begegnet. Meist sind dabei die Instrumente so wahrheitsgetreu abgebildet, daß man sie geradezu wie Originale benutzen und ihre technische Beschaffenheit studieren kann. Darin unterscheiden sich die älteren Maler erheblich von denen der Jetztzeit, wo der musikgeschichtlich Gebildete nur zu oft zu seinem gelinden Schrecken einen Luther mit einer modernen Mandoline oder eine mittelalterliche Ritterdame mit einer Stradivari-Geige erblicken kann. Man lacht gewiß über einen alten Landsknecht, der einen modernen Offiziersdegen in der Hand hat; man bemängelt ein »unhistorisches« Detail in der Tracht, — aber den Instrumenten gegenüber spielt die moderne Realistik gewöhnlich eine wundersame Rolle. Die Alten waren darin realistischer, und das ist ein Vorteil für die Instrumentenkunde, die, in stetem Vergleiche mit den Originalen der Instrumenten-Sammlungen selber, aus den alten Bildern manch wichtige Erkenntnisse schöpfen kann.

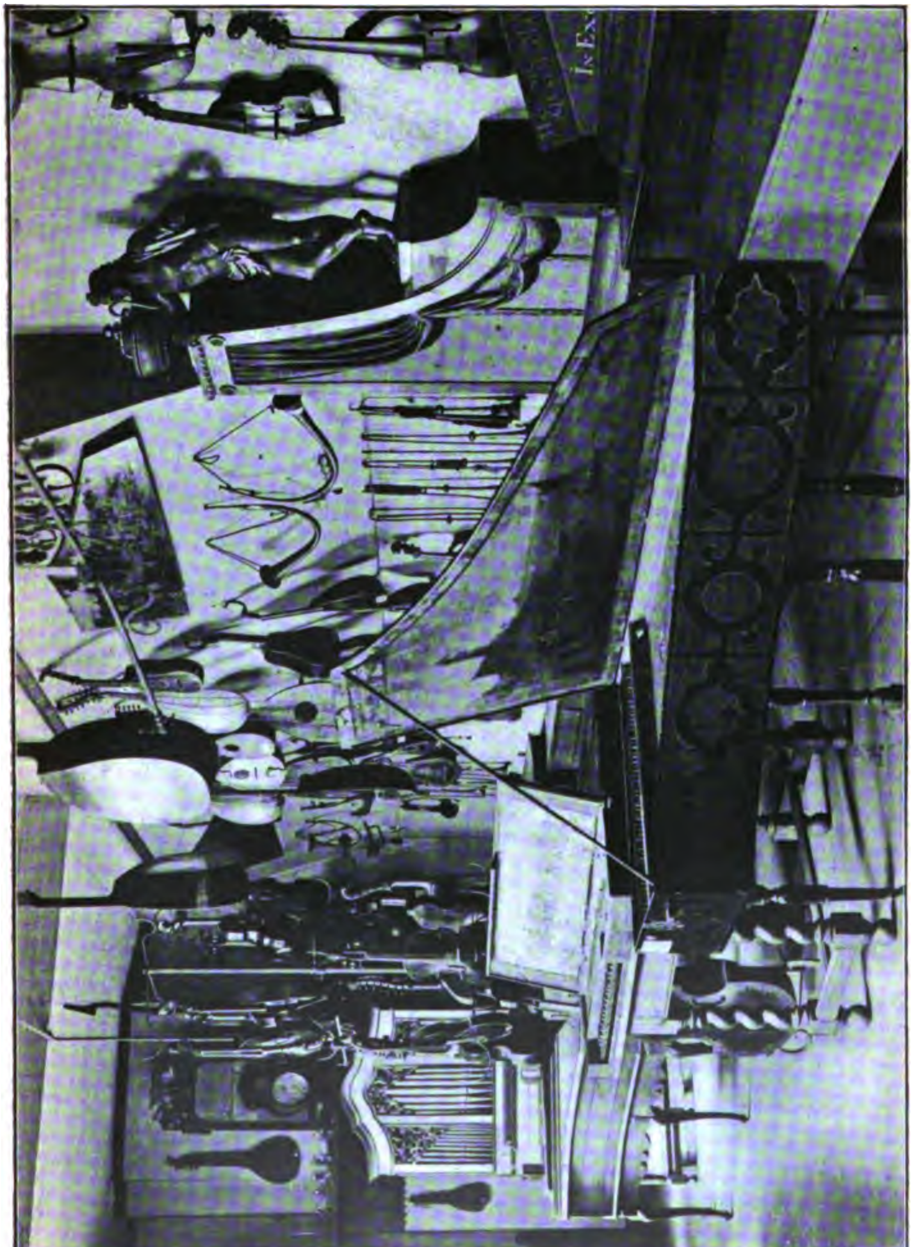
Aber auch sonst bietet diese Bilder-Sammlung vielerlei Anregung und wissenschaftlichen Beobachtungs-Stoff, besonders wenn man dabei die vortreffliche Fach- und Hand-Bibliothek mit zu Rate zieht, die die Snoeck-Sammlung uns ebenfalls als Mitgift zugebracht hat. Hier findet man die oft so seltenen theoretischen Werke über den Instrumentenbau im allgemeinen wie über die Konstruktion, die Geschichte und den musikalischen Gebrauch der einzelnen Instrumente; hier sind sorgsam aufbewahrt die wegen ihrer Ausführlichkeit und Zuverlässigkeit zumeist so wertvollen Geschäfts-Kataloge der Instrumentenbauer früherer Zeiten; hier giebt es eine erkleckliche Zahl von Methoden und Schulen für das Spiel der einzelnen Instrumente. Genug Stoff zur Arbeit auf Jahrzehnte hinaus!

Aus dieser kurzen Skizze des Besitzstandes der Snoeck-Sammlung — einer Skizze, die nicht den Zweck einer vollständigen wissenschaftlichen Bewertung des riesigen Stoffes hat und haben kann, — wird immerhin wohl das eine herausleuchten: die Überzeugung, daß mit dieser Neu-Erwerbung die Berliner Sammlung einen Riesenschritt aufwärts gethan hat. Man wird gewiß Niemandem Unrecht thun, wenn man feststellt, daß damit die Berliner Musikinstrumenten-Sammlung zu der bedeutendsten der Welt geworden ist und zugleich den Anfang gemacht hat, sich zu einem »Museum der Tonkunst« zu erheben. Warum sollte es nicht auch ein solches geben? Sind nur die bildenden Künste es wert, ihre Museen, und die Wissenschaften würdig, ihre Bibliotheken zu ihrer Förderung zu besitzen? Ist die Musik nicht auch eine Kunst? Und zwar eine, die mit dem deutschen Geistesleben in Jahrtausende langer Entwicklung so innig

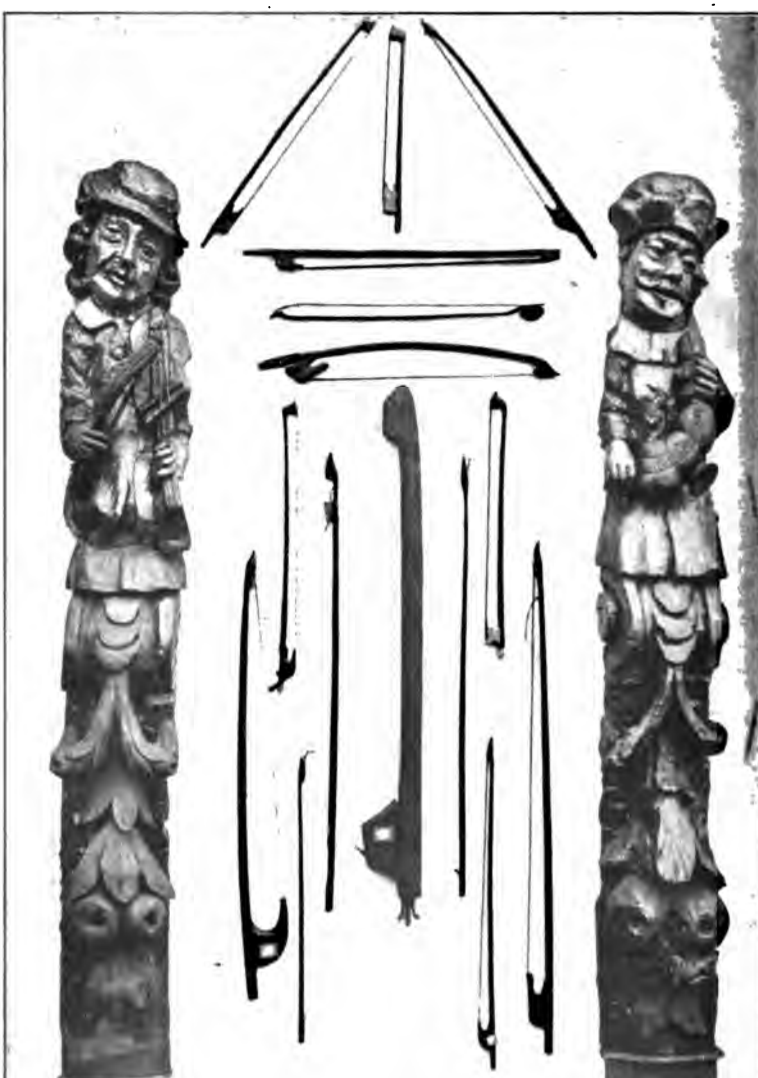
verwachsen ist, wie keine sonst, selbst die Dichtkunst nicht. Warum würde man gerade ihr mißgönnen wollen, was man allen übrigen doch so freigebig zugestanden?

Diesen gewaltigen Aufschwung verdankt aber die Berliner Sammlung in erster Linie der thatkräftigen Initiative unseres Kaisers. Drei Jahre lang schwankte das Geschick des Ankaufes auf und ab, und als zuletzt die Wagschale mit dem bitteren Worte »Nein« ganz herabgesunken war, da war es Seine Majestät, welche dem Hangen und Bangen mit einem entschiedenen »Ja« ein fröhliches Ende bereitete. Zum dritten Male geschah es damit, daß die kaiserliche That für das Dasein und Aufblühen der Berliner Musikinstrumenten-Sammlung den Ausschlag gegeben hat; was Kaiser Wilhelm der Große gegründet: sein kaiserlicher Enkel mit dem scharfen Auge und dem weiten Blicke führt es ruhmreich weiter, aufwärts zur Höhe.

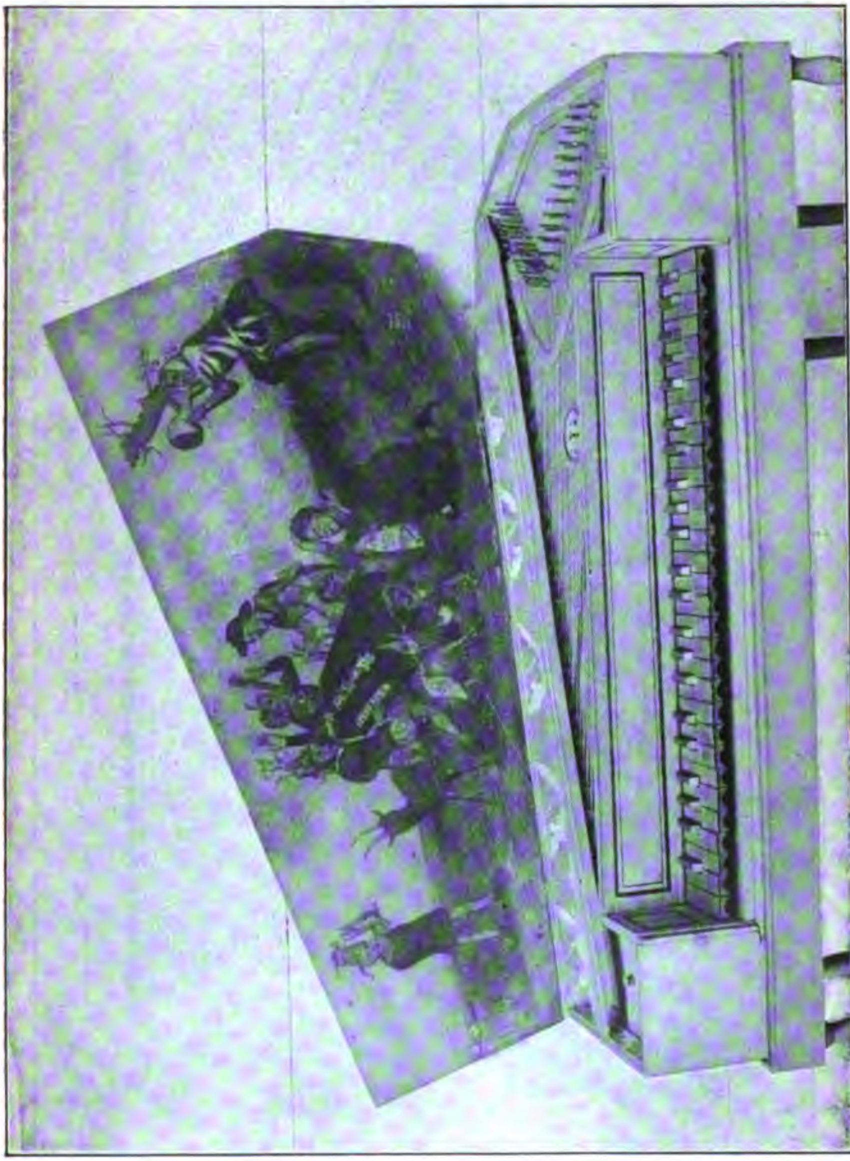
Tafel I.



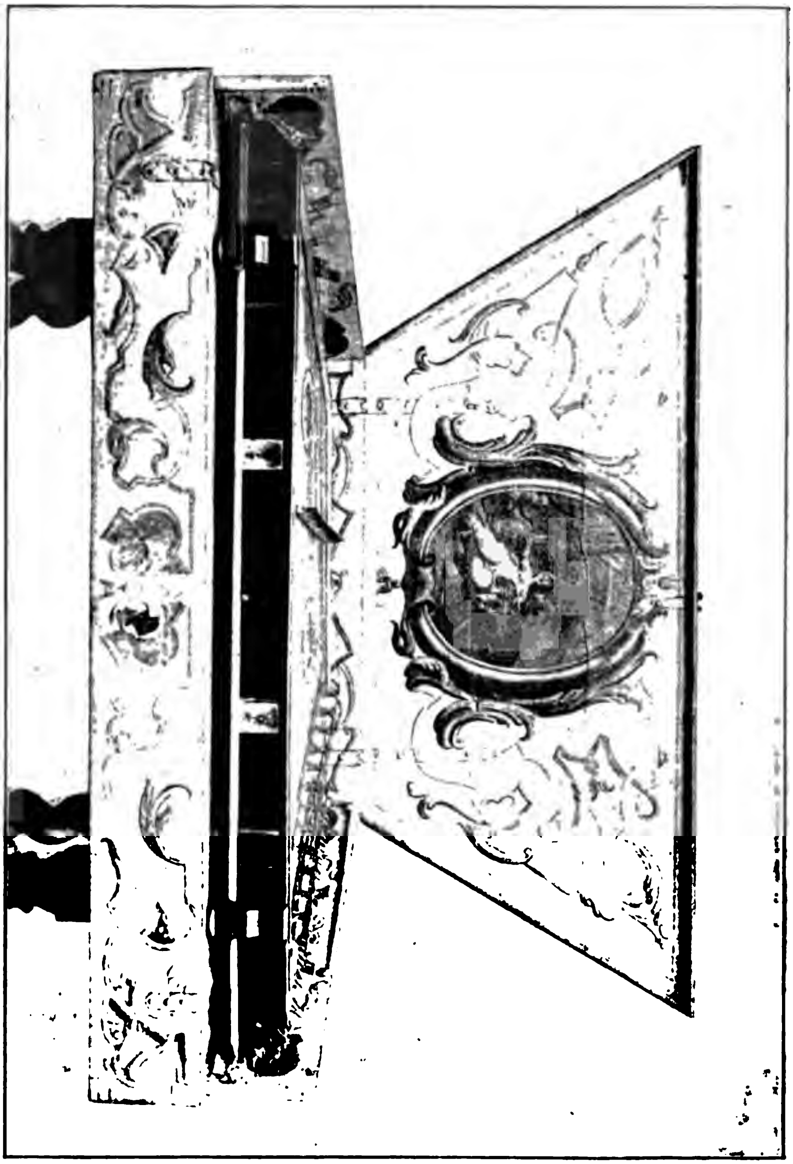
Tafel II.



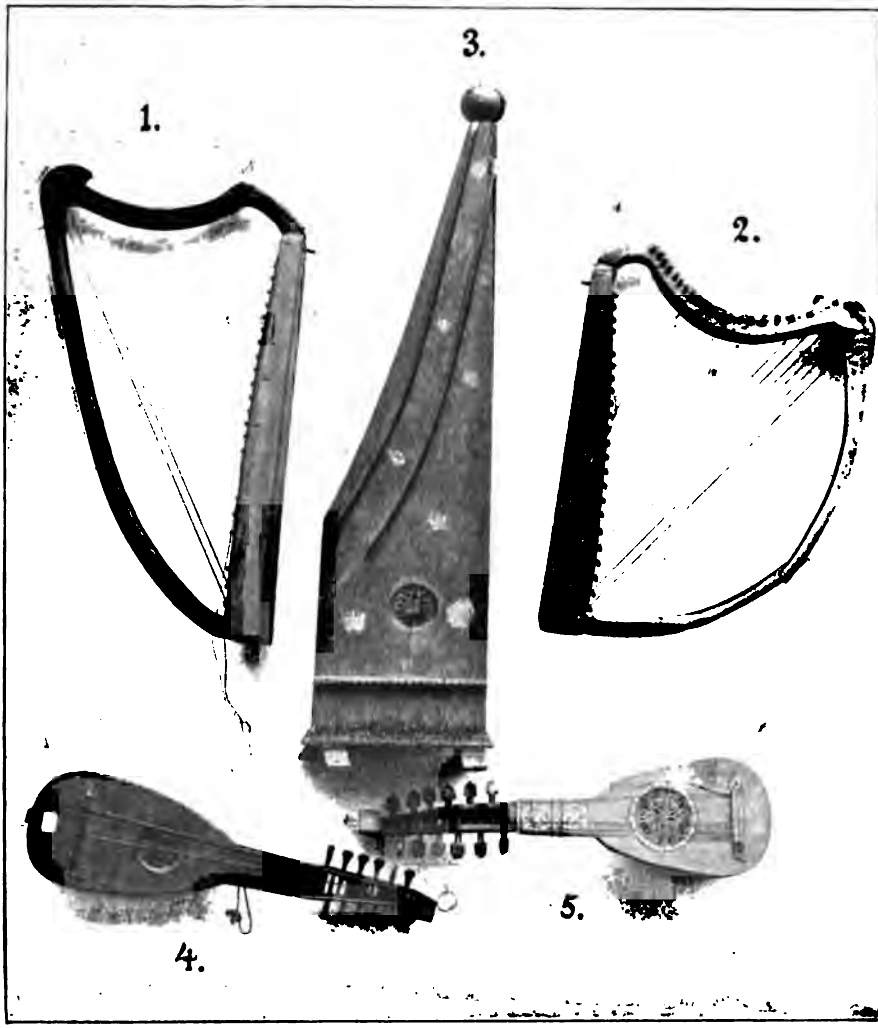
Tafel III.



Tafel IV.



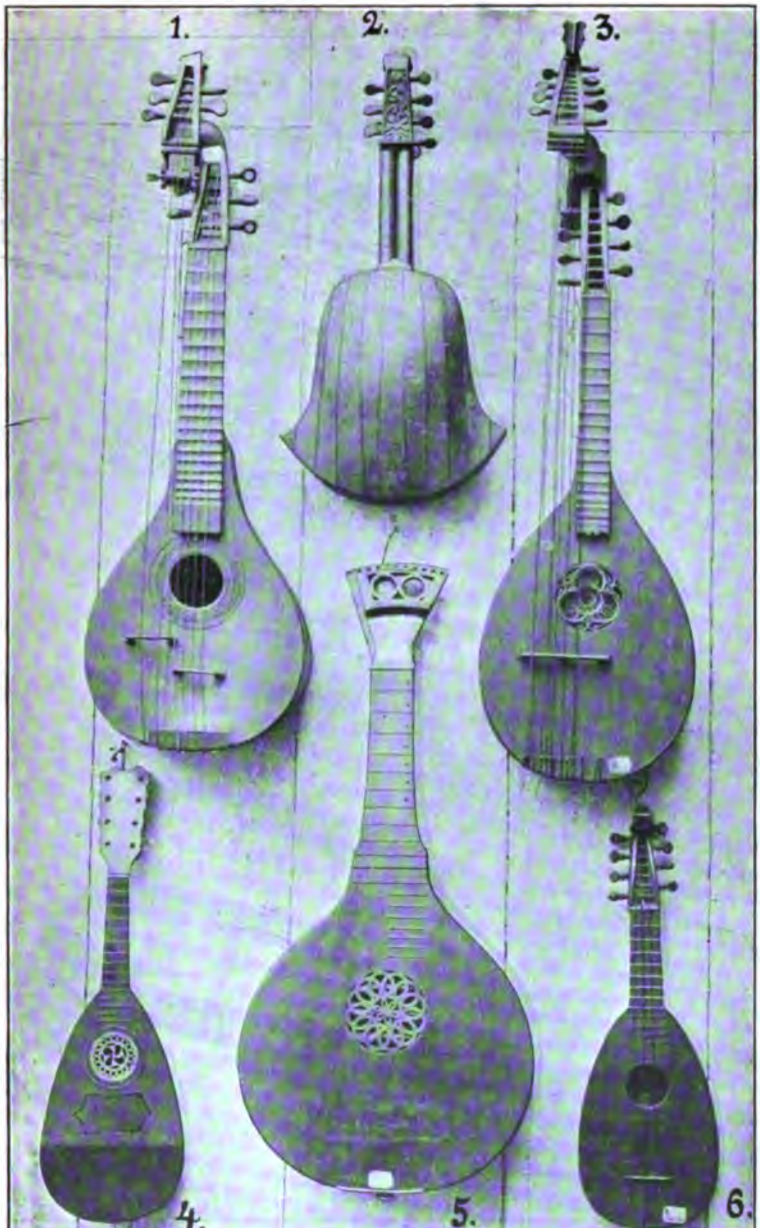
Tafel V.



Tafel VI.



Tafel VII.



Tafel VIII.



Tafel IX.



Tafel X.



Tafel XI.



Tafel XII.



Le scale arabo-persiana e indù

Appunti di

Oscar Chilesotti.

(Bassano, Vicenza.)

Ho voluto calcolare la divisione dell' ottava arabo-persiana nelle diverse interpretazioni che ne diedero Helmholtz, Kiesewetter e Riemann, per vederci chiaro nella questione.

Secondo Helmholtz il sistema sarebbe rappresentato da 17 suoni che figurano nella gamma naturale e pitagorica:

Do	1,0	$\underline{\text{Sol}}$	1,48148
Re♭	1,05349	Sol	1,5
$\underline{\text{Re}}$	1,11111	La♭	1,58024
Re	1,125	$\underline{\text{La}}$	1,66666
Mi♭	1,18518	La	1,6875
$\underline{\text{Mi}}$	1,25	Si♭	1,77778
Mi	1,26562	$\underline{\text{Si}}$	1,875
Fa	1,33333	$\underline{\text{Do}}$	1,9753
Sol♭	1,40466	Do	2,0

Egli rileva l' intervallo $\frac{81}{80}$ (comma sintonico) tra i suoni che per noi costituiscono il tono minore e il maggiore, e l'intervallo $\frac{256}{243}$ (limma, o semitono pitagorico) tra gli altri. In quest' ultimo caso riscontrai una lieve inesattezza: l' intervallo tra una nota bemolizzata e la successiva pitagorica abbassata di un comma sintonico (sottolineata nei presenti appunti) è $\frac{135}{128}$, intervallo formato dalla somma del limma e dello schisma: $\frac{256}{243} \times \frac{32805}{32768} = \frac{135}{128}$. Sicchè gl' intervalli tra i suoni dell' intero sistema sono:

$$\text{Do}\ \frac{256}{243}\ \text{Re}\flat\ \frac{135}{128}\ \underline{\text{Re}}\ \frac{81}{80}\ \text{Re}\ \frac{256}{243}\ \text{Mi}\flat\ \frac{135}{128}\ \underline{\text{Mi}}\ \frac{81}{80}\ \text{Mi}\ \frac{256}{243}\ \text{Fa}\ \frac{256}{243}\ \text{Sol}\flat\ \frac{135}{128}$$

$$\underline{\text{Sol}}\ \frac{81}{80}\ \text{Sol}\ \frac{256}{243}\ \text{La}\flat\ \frac{135}{128}\ \underline{\text{La}}\ \frac{81}{80}\ \text{La}\ \frac{256}{243}\ \text{Si}\flat\ \frac{135}{128}\ \underline{\text{Si}}\ \frac{256}{243}\ \underline{\text{Do}}\ \frac{81}{80}\ \text{Do.}$$

Con una scelta opportuna di 7 suoni si possono quindi formare le 12 tonalità esposte in teoria da Abdul Kadir:

1.	Uschak	do	re	mi	fa	sol	la	si♭	do.	
2.	Newa	do	re	mi♭	fa	sol	la♭	si♭	do	
3.	Buselik	do	re♭	mi♭	fa	sol♭	la♭	si♭	do	
4.	Rast	do	re	mi	fa	sol	la	si♭	do	
5.	Husseini	do	re	mi♭	fa	sol	la♭	si♭	do	
6.	Hidschaf	do	re	mi♭	fa	sol	la	si♭	do	
7.	Rahewi	do	re	mi	fa	sol	la♭	si♭	do	
8.	Sengule	do	re	mi	fa	sol	la	si♭	do	
9.	Irak	do	re	mi	fa	sol	la	si♭	do	do
10.	Ifzfahan	do	re	mi	fa	sol	la	si♭	do	do
11.	Büsürg	do	re	mi	fa	sol	sol	la	si	do
12.	Zirefkend	do	re	mi♭	fa	sol	la♭	la	si	do

Le scale 9 e 10 sono equali alla 4 ed alla 8 con un do intercalato tra il si♭ e il do; spostate di una quarta formano la 11 e la 12.

Kiesewetter invece crede che l'ottava arabo-persiana sia divisa in 17 parti proporzionali. Ne sono quindi stabiliti i valori dalla formula: $\sqrt[17]{2}$, $\sqrt[17]{2^2}$, $\sqrt[17]{2^3}$, ecc., ossia: $1{,}041618$, $1{,}041618^2$, $1{,}041618^3$, ecc. Noto che 1,041618 è di pochissimo, meno di un quarto di schisma, più piccolo del semitono minore o cromatico, $\frac{25}{24} = 1{,}041667$. Sicchè, restringendoci a cinque decimali, avremo:

Gradi		Gradi	
0.	1,0	9.	1,44336
1.	1,04161	10.	1,50343
2.	1,08496	11.	1,56600
3.	1,13012	12.	1,63117
4.	1,17715	13.	1,69906
5.	1,22614	14.	1,76977
6.	1,27717	15.	1,84342
7.	1,33032	16.	1,92014
8.	1,38569	17.	2,00005

La scelta già praticata nei suoni datici da Helmholtz servirà a riconoscere facilmente le dodici tonalità. Troveremo, per esempio, qualche cosa di somigliante alla nostra scala maggiore nei gradi 0, 3, 6, 7, 10, 13, 16 e 17:

Alif	1,0	Do	1,0
Be	1,13012	Re	1,125
Gim	1,27717	Mi	1,25
Dal	1,33032	Fa	1,33333
He	1,50343	Sol	1,5
Wau	1,69906	La	1,66666
Zaïn	1,92014	Si	1,875
Alif	2,00005	Do	2,0

Nel Dizionario del Riemann (Paris, Perrin, 1899) ci si presenta un altro principio; i suoni determinati dal monocordo di Abdul-Kadir sarebbero i seguenti:

do, re♭, mi♭♭, re, mi♭, fa♭, mi, fa, sol♭, la♭♭, sol, la♭, si♭♭, la, si♭, do♭, re♭♭ e do,

che dobbiamo calcolare sulla scala pitagorica:

do	1,0	la♭♭	1,4798
re♭	1,05349	sol	1,5
mi♭♭	1,10985	la♭	1,58024
re	1,125	si♭♭	1,66479
mi♭	1,18518	la	1,6875
fa♭	1,24859	si♭	1,77778
mi	1,26562	do♭	1,87288
fa	1,33333	re♭♭	1,97307
sol♭	1,40466	do	2,0

L'autore però, trascurando differenze che dice assolutamente inapprezzabili, rimpiazza alcune note colle loro enarmoniche, e riduce il sistema così:

do	1,0	sol	1,48148
do♯	1,05468	sol	1,5
re	1,11111	sol♯	1,58203
re	1,125	la	1,66666
re♯	1,18652	la	1,6875
mi	1,25	si♭	1,77778
mi	1,26562	si	1,875
fa	1,33333	do	1,9753
fa♯	1,40625	do	2,0

Questi valori sono in gran parte eguali a quelli fissati da Helmholtz, mentre una piccola parte se ne discosta di assai poco. Ma il Riemann espone in maniera lievemente diversa le tonalità, osservando con molto acume, che la musica pratica non costruisce gamme, crea bensì melodie:

Uschak	do	re	mi	fa	sol	la	si♭	do	
Newa	do	re	mi♭	fa	sol	la♭	si♭	do	
Buselik	do	re♭	mi♭	fa	sol♭	la♭	si♭	do	
Rast	do	re	mi	fa	sol	la	si♭	do	
Irak	do	re	mi	fa	sol	sol♯	la	si	do
Ifzfahan	do	re	mi	fa	sol	la♭		do	
Zirefkend	do	re	mi♭	fa	fa♯	sol♯	la	si	do
Büsürg	do	re	mi	fa	fa♯	sol	la	si	do
Sengule	do	re	mi	fa	fa♯	la	si♭	do	
Rahewi	do	re♭	mi	fa	sol♭	la♭	si♭	do	
Husseini	do	re♭	mi♭	fa	sol♭	la♭	si♭	do (Buselik)	
Hidschaf	do	re♭	mi♭	sol♭	la♭	si♭	do		

Volgarmente si crede che gli arabi ed i persiani sappiano apprezzare la terza parte del tono, e si ammira la squisitezza del loro orecchio. Non è esatto che col sistema di 17 gradi si divida il tono in 3 parti, perchè $\sqrt[17]{2^3}$ è eguale a 1,130122 e non a 1,125, che rappresenta il rapporto $\frac{9}{8}$, tono maggiore. Il terzo di tono, presso a poco, starebbe, secondo il Kiesewetter, tra i suoni Gim e Dal, e Zaïn e Alif; secondo il sistema moderno tra il Mi e il Fa, e il Si e Do. È già ammesso che melodicamente la nostra 7^{ma} maggiore crescente riesce gradita e più efficace per risolvere sull' 8^{va}; lo stesso ufficio, sempre melodicamente, può avere la 3^{za} maggiore verso la 4^{ta}.

Tra le diverse interpretazioni del sistema arabo-persiano, che ora possiamo giudicare a base di numeri, mi pare che sia più convincente quella che ci diede Helmholtz, perchè più logica e più semplice. Nei gradi proporzionali del Kiesewetter poi riscontriamo serie di suoni che mancano di qualunque analogia con quelli delle scale pitagorica, naturale e temperata.

Tutto questo diciamo per concederci il lusso di studiare una teoria molto singolare, chè lo stesso Riemann riconosce come fino dal Secolo XIV i persiani ebbero ad apprendere il nostro sistema, che fu da essi accettato nella pratica.

Per meglio capire i sistemi a gradi proporzionali volli anche trovare i valori della scala indù colla formula $\sqrt[22]{2}$ $\sqrt[22]{2^2}$, $\sqrt[22]{2^3}$, ecc., ossia 1,0320082, $1{,}0320082^2$, $1{,}0320082^3$, ecc. I gradi 4, 7, 9, 13, 17, 20 e 22 progressione fissano i suoni di una scala bizzarra:

Gradi			Gradi		
	1,0	sa	12.	1,45947	
1.	1.03200		13.	1,50619	pa
2.	1,06504		14.	1,55440	
3.	1,09913		15.	1,60415	
4.	1,13431	ri	16.	1,65550	
5.	1,17061		17.	1,70849	dha
6.	1,20808		18.	1,76317	
7.	1,24675	ga	19.	1,81961	
8.	1,28666		20.	1,87785	ni
9.	1,32784	ma	21.	1,93796	
10.	1,37034		22.	1,99999	sa
11.	1,41421				

Anche qui è impossibile non vedere che la teoria è inconciliabile colla pratica, la quale non saprebbe certo accettare le sottigliezze volute dalla prima, quando anche per un orecchio indù i suoni della scala naturale devono riescire più facili e più accetti.

Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts

von

Johannes Wolf.

(Berlin.)

Italien hat nach unserer Kenntnis seit der Zeit Guido's bis gegen die Mitte des 13. Jahrhundert wenig zur Weiterbildung der musikalischen Kunst beigetragen. Ende des 11. Jahrhunderts übernahm Frankreich die Führung. Die provenzalische Dichtung, in der Wort und Ton sich aufs engste mit einander verband, rief eine so intensive Beschäftigung mit der Musik hervor, daß diese bald während der Zeit der Trouvers über die Poesie die Oberhand gewann und sich frei weiter entwickelte. In Paris erstand eine Setzerschule, innerhalb deren sich in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts der Wandel aus dem Organum durch den Diskant in die *musica mensurata* vollzog. Bis um 1260 war die erste Periode der Entwickelung der Mensuralmusik vollendet. Als einfache Notenwerte hatten sich herausgebildet *maxima* ▬, *longa* ▪, *brevis* ■ und *semibrevis* ♦. Die Unklarheiten, welche in der Bewertung der Gruppen-Noten, der sogenannten Ligaturen und Konjunkturen vorlagen, wurden durch die reformatorische Thätigkeit der Frankonen beseitigt.

Der Grund dafür, daß Italien während dieser Zeit müßig zusah, ist nicht schwer einzusehen. Während in Frankreich provenzalische und altfranzösische Poesie blühten, hatte Italien noch keine Lied-Litteratur. Die gebildeten Stände Norditaliens erfreuten sich an fremder Kunst, an der Kunst französischer Troubadours. Besonders geschätzt wurden sie an den Höfen des Markgrafen Bonifaz des Zweiten in Montferrat und der Herzöge Este in Ferrara. Hier finden sich zu wiederholten Malen Peire Vidal und Raimbault de Vacqueiras ein. Aber auch andere, wie Aimeric de Pegulhan und Gaucelm Faidit nahmen, namentlich während der Wirren der Albigenserkriege, vorübergehend in Italien Aufenthalt. In Pisa, Florenz, bis hinunter nach Malta lassen sich französische Troubadours nachweisen. Ihre Kunst fand bald Nachahmung, im Norden in provenzalischer Sprache. Im Gegensatze hierzu entwickelte sich im Süden Italiens am Hofe Friedrichs II. gleichfalls in Anlehnung an die provenzalische Poesie eine spezifisch italienische Dichtung in der Vulgärsprache des Landes.

Von Süditalien ging die litterarische Entwickelung bald auf Toscana über. Von den vielen Meistern, welche sich hier an der Ausbildung der Poesie beteiligten, sind zu nennen Guittone von Arezzo, Messer Folcacchieri

von Siena und Jacopo Mostacci in Pisa. Daß entsprechend den Liedern der Troubadours sich auch hier häufig Wort und Ton mit einander verband, erfahren wir aus den Liedern selbst. So entwickelte sich in Italien, unterstützt durch günstige äußere Verhältnisse, in kurzer Zeit eine Sangesfreudigkeit, die dieses Land bald befähigte, nicht allein die Errungenschaften der französischen Musik in sich aufzunehmen, sondern dieselbe in origineller Weise weiterzuführen und sich mit den Franzosen an die Spitze der Musik-Entwickelung zu stellen.

Den mächtigsten Aufschwung nahm Litteratur und Kunst in Florenz, welches durch glückliche Kriege, seine bedeutende Industrie und seinen Handel, namentlich mit Frankreich, höchstes Ansehen genoß und wohl die reichste Gemeinde Mittel-Italiens war. Hier blühten Kunst und Wissenschaften, hier herrschte Kunstsinn und Lebenslust. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts wirkte in dieser Stadt Guido Cavalcanti, der Vertreter der philosophisch-mystischen Liebespoesie, vor allem aber Dante Allighieri[1]). Daß dessen vor dem Jahre 1301 liegenden Gesänge, namentlich die Tanzlieder gesungen und allgemein gekannt wurden, geht aus den Novellen 114 und 115 von Franco Sacchetti hervor, in deren ersterer Dante einen Schmied bei der Arbeit seine Gesänge singen und nach seiner Weise ummodeln hört, weswegen er sich den Tadel des Meisters zuzieht. Als Komponist dantischer Gesänge ist uns der Dichter Casella überliefert, dem Dante selbst im zweiten Gesange des *Purgatorio* ein schönes Denkmal gesetzt hat. Noch anderwärts zeigen sich Spuren seiner Kompositions-Thätigkeit. In der vatikanischen Handschrift 3214 trägt nach Burney[2]) ein Gedicht die Bemerkung: *Lemmo da Pistoia e Casella diede il suono.*

Auch Dante selbst soll zu einer Reihe seiner Gedichte die Weisen geschaffen haben. Trucchi[3]) stützt diese Behauptung durch das Zeugnis eines anonymen Meisters des 13. Jahrhunderts, welcher von Dante sagt: *Dilettossi nel canto e in ogni suono*, sowie durch die Dichtung »*Lamento delle sette arti liberali*« von Piéro Alighieri, dem Sohne Dante's, in welcher die Musik aus Trauer über den Tod des göttlichen Dichters die Instrumente zerbricht und die vom erhabenen Meister der Musik Dante Alighieri geschriebenen Noten mit den Zähnen vernichtet.

Die eigentliche Blütezeit florentinischer Musikübung setzt erst im 14. Jahrhundert ein. Wie bereits bemerkt, unterhielt Florenz die regsten kommerziellen und auch geistigen Beziehungen mit Frankreich und speziell mit Paris. Die künstlerischen Strömungen, welche sich dort geltend

1) Geboren 1265, gestorben 1321 in der Verbannung in Ravenna.

2) *General History of Music.*

3) *Poesie italiane inedite* II, S. 140.

machten, werden in Florenz nicht unbemerkt geblieben sein. So mag die frankonische Lehre sehr bald hier Wurzel gefaßt haben und auch die Neuerung des Petrus de Cruce zu den Ohren der Florentiner gedrungen sein.

Petrus de Cruce, ein älterer Zeitgenosse der Frankonen, hatte, um kleinere Werte als die *semibrevis* zu ermöglichen, als Regel aufgestellt, daß 2—7 in der Form der *semibrevis* geschriebene Noten zum Werte einer *brevis* zusammengeschlossen werden dürften, ihre Zusammengehörigkeit aber durch einen Punkt am Ende des *brevis*-Wertes ausgedrückt werden müsse. Diese Lehre wird nach zwei Richtungen hin weiter entwickelt. Die Franzosen führen sie unter Mitarbeit der Engländer zur *ars nova* über, die Italiener bilden sie zu einer nationalen Tonschrift aus. Die älteste Nachricht über letztere findet sich im »*Pomerium*« des Marchettus von Padua, welches bald nach dem Jahre 1309 geschrieben ist, und in desselben Meisters »*Brevis compilatio in arte musicae mensuratae.*« Ersteres Werk liegt bei Gerbert[1]) gedruckt vor, letzteres veröffentlichte Coussemaker in seinen *Scriptores de musica medii aevi*[2]).

Die Lehre des Petrus de Cruce hat hier bereits feste Formen und nationalen Charakter angenommen. Neben der in der französischen Musik allein üblichen dreiteiligen Messung hat sich in Italien, wahrscheinlich unter dem Einflusse der Volksmusik, die Zweiteiligkeit aller Notenwerte herausgebildet. Eine *longa* zerfiel nun entweder in zwei oder drei gleiche *breves*, ein *brevis* in zwei oder drei gleiche *semibreves*, d. h. man unterschied *modus* wie *tempus* als perfekt und imperfekt. Die verschiedenen Unterteilungen kommen in der Divisionslehre zum Ausdruck. Zerfiel eine *brevis* in zwei *semibreves*, so herrschte die *divisio binaria*, zerfiel sie in drei, so lag die *divisio ternaria* vor. Aus deren Unterteilung durch zwei und drei ergeben sich weiter die Divisionen der zweiten Teilung: *quaternaria*, *senaria perfecta*, *senaria imperfecta*, *novenaria*. Nahm man schließlich eine dritte Teilung der *senaria* vor, so erhielt man die *divisio duodenaria*. Die aus der ersten Teilung der *brevis* hervorgegangenen Werte hießen *semibreves maiores*, die der zweiten Teilung *semibreves minores* und die der dritten *semibreves minimae*. Um nun eine leichtere Mensurierung der anfangs gleichgeschriebenen Noten zu ermöglichen, wurden die *semibreves*, welche $^1/_9$ oder $^1/_{12}$ brevis betrugen, nach oben gestrichen. Als Fundamentalregel wurde weiterhin aufgestellt, daß *via naturae* der größere Wert am Ende einer *brevis*-Einheit läge. Sollte eine andere Wertverteilung vorgenommen werden, das heißt eine andere *semibrevis*, als die am Schluß stehende, den größeren Wert er

1) *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* III, S. 121—188.

2) Band III, Seite 1—12.

halten, so wurde sie *via artis* nach unten gestrichen. Im übrigen war aber die Wert-Verteilung eine häufig willkürliche, nicht nach klaren Gesetzen geregelte. Hier setzt nun vor allem die Thätigkeit der Florentiner Meister ein. Ihr Verdienst ist es, die Notation des Marchettus zu einer in jeder Beziehung brauchbaren umgestaltet zu haben.

Als einzige theoretische Quelle, welche die italienische Notation in größerem Zuge und unbeeinflußt von der *ars nova* der Franzosen behandelt, liegt der »*tractatus practicae de musica mensurabili ad modum Italicorum*« des Prosdocimus de Beldemandis aus dem Jahre 1412 bei Coussemaker[1]) vor. Aber auch diese Quelle vermag ohne Zuhilfenahme der auf uns gekommenen Praxis nur ein höchst unklares Bild der italienischen Notationsweise des 14. Jahrhunderts zu geben. Als Handschriften, welche praktische Werke Florentiner Meister enthalten, sind zu nennen:

Florenz, Med. Laur. Cim. 87.
Florenz, Bibl. Naz. Centrale Panciatichiani 26.
Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 568.
London, British Museum Addit. MSS. 29987.
Modena, Biblioteca Estense L 568.
Padua, Bibl. Univ. 684 und 1475.
Prag, Univ. Bibl. XI E. 9.

Ich muß hier davon absehen, die Quellen, welche alle der Wende des 14. Jahrhunderts angehören, eingehender zu beschreiben, sowie ihr Verhältnis zu einander zu beleuchten, und will mich darauf beschränken, sie dem Inhalte nach kurz zu charakterisieren[2]).

Die ältesten Quellen, wenn auch nicht der Entstehung so doch dem Inhalte nach, sind die beiden Florentiner Kodices, von denen der der Laurenziana einen Pracht-Pergamentband darstellt, der einstmals im Besitz des berühmten Florentiner Organisten des 15. Jahrhunderts Antonio Squarcialupi, war. Er umfaßt 216 Blätter und enthält 361 *madrigali*, *caccie* und *ballate*, die zum größten Teile dem Florentiner Kreise angehören. Die Stücke sind nach Autoren geordnet. Eine prächtige Miniatur mit dem Bildnisse des Komponisten eröffnet eine jede Reihe. Folgende Florentiner Meister sind vertreten: Johannes, Ghirardellus, Laurentius, Donatus, Andreas und Franciscus, dessen Kompositionen fast ein Viertel der ganzen Handschrift einnehmen. Alle diese Meister, mit Ausnahme von Andreas, sind auch in dem Papierkodex der Centralbibliothek vertreten, der 177 Kompositionen umfaßt; hinzu kommt noch Meister Petrus.

---

1) *Scriptores* III, S. 228—248.

2) Eingehend sind dieselben besprochen in meiner »Geschichte der Mensuralnotation bis zum Jahre 1460«, welche Ende dieses Jahres erscheinen wird.

Die etwas jüngere Pariser Handschrift, ein wertvoller Pergamentkodex mit 173 Kompositionen, enthält weder Werke von Andreas, noch von Petrus, dagegen aber neben solchen der übrigen genannten Meister eine große Zahl Arbeiten des Florentiner Tenoristen Paulus.

Vielleicht der Entstehung nach am ältesten ist der Londoner Kodex, eine 87 Blätter umfassende Pergament-Handschrift in folio aus dem 14. Jahrhundert. Dieselbe hat mir noch nicht vorgelegen. Aus dem Verzeichnis der ersten 27 Lieder, welches H. Varnhagen im ersten Bande der Zeitschrift für romanische Philologie[1]) giebt, zeigt sich einmal, daß diese Sammlung gänzlich unabhängig von den übrigen entstanden ist und andererseits, daß sie eine wenn auch kleine Reihe in den übrigen Kodices nicht enthaltener Stücke beiträgt[2]). Neue Autoren treten uns in den ersten 27 Gesängen nicht entgegen. Als Verfasser genannt oder nachzuweisen sind darin: Jacobus de Bononia, die Florentiner Johannes, Franciscus und Laurentius, Bartolinus de Padua sowie Egidius und Guilelmus de Francia.

Aus dem Modeneser Kodex, der der Zeit wie dem Inhalte nach der Wende des 14. Jahrhunderts angehört, kommen hier nur wenige Kompositionen des Franciscus in Betracht.

Die Paduaner Fragmente, welche Reste einer großen Sammlung darstellen, berühren nur mit drei Werken den Florentiner Kreis.

Im Prager Manuskript beträgt die Ausbeute sogar nur eine Komposition, das dreistimmige *Po che partir* von Franciscus.

Wie stellt sich nun in den Werken dieser Meister die Notation dar, welcher Formen bedienen sie sich und was wissen wir über ihr Leben und Wirken?

Als Charakteristika der italienischen Notation zur Zeit des Marchettus erkannten wir

1) den Punkt, welcher *brevis*-Werte abteilt,

2) den variablen Wert der *semibrevis* und ihrer Modifikationen der nach oben und unten gestrichenen *semibrevis*.

Diese beiden Merkmale bewahrt auch die Notation in der Folgezeit. Wir ziehen aber aus der Praxis die genauere Regel, daß der Punkt einzig und allein als Taktpunkt, das heißt zur Abgrenzung von *brevis*-Werten Verwendung findet. Da Imperfektion größerer Werte nicht statt hat, so beträgt jede größere Note und jede Ligatur stets ganze *brevis*-Werte. Hieraus erwächst für den Notator die Erleichterung, vor Ligaturen und größeren Notenwerten den Taktpunkt nicht setzen zu müssen.

Um die vorliegende Teilung der *brevis* schnell zu erkennen, werden

---

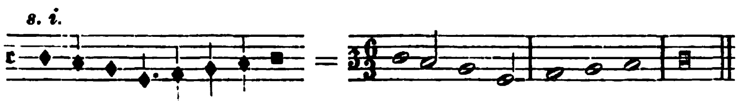
1) Jahrgang 1877, S. 541 ff.: Die handschriftlichen Erwerbungen des British Museum auf dem Gebiete des Altromanischen in den Jahren 1865 bis Mitte 1877.

2) Unter den 27 angegebenen Gesängen finden sich 4 mir bisher unbekannte.

Taktbuchstaben eingeführt: ein kleines *b* bezeichnet die *divisio binaria*, ein kleines *t* die *ternaria*, ein *q* die *quaternaria*, ein *si* die *senaria imperfecta*, ein *sp* oder *p* die *senaria perfecta*, ein *o* die *octonaria*, ein *n* die *novenaria*, ein *d* die *duodenaria*. Hierdurch ist für die Bestimmung des variablen Wertes der *semibrevis* und ihrer Abarten schon viel gewonnen. Die jedesmal herrschende Taktart ist von vornherein festgelegt, ein sich vollziehender rhythmischer Wechsel in jedem Falle sicher verzeichnet.

Eine weitere Erleichterung für die Deutung der variablen Zeichen wird erzielt durch die Regel, daß die nach oben gestrichene *semibrevis* stets den Teiler der Division darstellt, das heißt in der *quaternaria* $^1/_4$, in der *senaria* $^1/_6$, in der *octonaria* $^1/_8$, in der *novenaria* $^1/_9$ und in der *duodenaria* $^1/_{12}$ *brevis* mißt.

Um ein noch vollkommeneres und schnelleres Lesen der Werte zu ermöglichen, werden schließlich noch besondere Notenformen eingeführt: die links schräg nach unten gestrichene *semibrevis* mißt in jeder Division 3 der Teilwerte, das heißt $^3/_4$ in der *quaternaria*, $^3/_8$ in der *octonaria* etc., die nach oben und unten gestrichene *semibrevis* 2 Teilwerte. Letztere kommt aber nur in Takten mit perfekter Teilung vor,

z. B.: 

Gelangte innerhalb der Division vorübergehend ein kleinerer Wert als der Teiler zur Anwendung, so wurde er durch unsere Achtelnote ausgedrückt. Diese Form bezeichnete also z. B. in der *senaria* $^1/_{12}$, in der *octonaria* $^1/_{16}$ *brevis*. Nehmen wir hierzu noch die bekannte nach unten gestrichene *semibrevis* und halten uns in jedem Augenblick die Regel gegenwärtig, daß *via naturae* der größere Wert am Ende eines Taktes liegt, so gelingt es uns mit Leichtigkeit, aller notierten Kompositionen Herr zu werden. Und mit Recht konnte Prosdocimus de Beldemandis in der zitierten Schrift die italienische Notation an Ausdrucksfähigkeit und Klarheit über die französische Notation stellen, die zur Fixierung der Tonstücke die schwierige Lehre der Imperfektion und mannigfache Künsteleien benötigte.

Einige Florentiner Meister steckten ihr Ziel noch weiter. Auch nicht der leiseste Zweifel an der Auflösung sollte möglich sein. Figur über Figur führten sie ein, vergaßen aber dabei ganz, daß sie dadurch ihrer leicht beweglichen Notation Hemmschuhe anlegten, daß sie sie schwerfällig machten. Zwei Versuche sind auf uns gekommen, bei denen jedem Werte eine besondere Form zuerteilt ist.

Meister Laurentius bringt in einem Stücke *Ita se n'era star*, wel-

ches uns im Squarcialupi-Kodex erhalten ist, folgende Notenformen zur Anwendung:

 = brevis.
 = $1^1/_2$ semibrevis
 = semibrevis
 = $^2/_3$ semibrevis
 = $^1/_2$ semibrevis
 = $^1/_3$ semibrevis
 = $^1/_4$ semibrevis
 = $^1/_6$ semibrevis
 = $^1/_8$ semibrevis
 = $^1/_{12}$ semibrevis
 = $^1/_3$ brevis im temp. imperf. cum prolatione maiori.

Demgegenüber bietet Meister Paulus in *Amor se tu ti maravigli*, welches Werk uns der Pariser Kodex bewahrt hat, folgendes Formen-Material dar:

 = brevis
 = semibrevis
 = $^3/_4$ semibrevis
 = $^1/_2$ semibrevis
 = $^2/_6$ semibrevis
 = $^1/_4$ semibrevis
 = $^1/_6$ semibrevis.

Beider Versuche sind für die Praxis ergebnislos verlaufen.

Mit der Rückkehr des päpstlichen Stuhles aus Avignon 1377, der, wie zu vermuten ist, eine erlesene französische Sängerschar mit sich führte, gewann französische Musik und Notation großen Einfluß in Italien. An und für sich unbedeutende Elemente wie der Augmentationspunkt schlichen sich in die italienische Notation ein und zerstörten den ganzen stolzen Bau, der auf Eindeutigkeit des Punktes gegründet war. Allmählich finden auch Imperfektion und Synkopation Eingang, so daß um die Wende des 14. Jahrhunderts einige charakterische Notenformen den ganzen nationalen Ausputz der Notation in Italien bilden. Auch diese letzten Reminiscenzen sinken um 1425 dahin, die italienische Nationalschrift hat aufgehört zu existieren.

Die Kompositionen der Florentiner Meister sind mehrstimmig, zwei- und dreistimmig. Um dieselben recht würdigen zu können, muß man sich vergegenwärtigen, daß in dieser Zeit die Werke nicht harmonisch gedacht waren. Zur fertigen Grund-Melodie wurden eine oder mehrere andere Melodien hinzugefügt, die auf längeren Notenwerten, vor allen Dingen auf schwerer Taktzeit mit der ersten Stimme konsonieren mußten. Im übrigen waren die Zusammenklänge etwas Zufälliges. Betrachten wir die Tonsätze von diesem Gesichtspunkte, so werden uns die vielen Härten, welche aber die damalige Zeit sicherlich nicht in dem Maße empfunden hat wie wir, verständlich. Der Schwerpunkt der Kom-

position liegt trotz der Mehrstimmigkeit auch damals noch in der Melodie. Dies zeigt sich schon darin, daß jede Stimme selbständig kadenziert. Die Tonarten sind, wie ich gleich bemerken will, frei behandelt. Eine Fülle chromatisch alterierter Töne läßt sich nachweisen. Als Zusammenklänge auf längeren Noten kommen im zweistimmigen Satz vor: Einklang, Quinte und Oktave, seltener Terz und Sexte, ab und zu die Quarte. Im dreistimmigen Satz treffen wir an: Einklang mit Quinte und Oktave, voller Dreiklang und Sextakkord, der übrigens bei Kadenzen häufig die große Terz und die große Sexte benutzt.

Die musikalische Form ist abhängig von der poetischen. Im wesentlichen lassen sich als Formen des weltlichen kunstmäßigen Gesanges feststellen das Madrigal, die *ballata* und die *caccia*.

Das Madrigal, dessen Name nach der Meinung der einen mit *la madre* die Mutter, nach der Meinung der anderen mit *la mandra*[1]) die Herde zusammenhängt, stellt eine idyllische Gattung der Poesie dar. Es besteht aus 2 oder 3 durch Reim an einander gebundenen Absätzen von je 3, selten 4 Versen mit einem Abschluß von 2—4 Versen. Der Vers hat meist 11 Silben.

Die *ballata*, das Tanzlied, hat eine dreiteilige Strophe; sie besteht besteht aus 2 gleich gebauten Absätzen und einem 2- oder 3-zeiligen Refrain am Anfange.

Eine durch ihren Inhalt besonders interessante Form ist die *caccia*. In ihr werden speciell Jagden behandelt. Allgemein werden aber, wie Gaspary in seiner Geschichte der italienischen Litteratur darlegt, alle Beschreibungen, welche in rascher Bewegung vor sich gehen, mit diesem Namen belegt. Am bekanntesten sind die *Cacce* von Niccolo Soldanieri und Franco Sacchetti, welche bei Trucchi (*Poesie italiane inedite*) und bei Carducci (*Cacce in rima*) gedruckt vorliegen. Hübsch und äußerst lebendig ist die Schilderung in dem nur dem Texte nach dem Florentiner Kreise angehörenden Sacchetti'schen *Passando con pensier per un boschetto*, wo junge Mädchen im Walde Blumen suchend hin und her laufen und in kurzen Zurufen sich auf die Herrlichkeiten des Waldes, auf Getier, Blumen und Pilze aufmerksam machen, bis ein plötzlicher Regenschauer sie aus einander treibt. Diesen leicht beschwingten Rhythmen des anmutigen Textes vermag die Musik des Nicolaus de Perugia noch nicht zu folgen; die kurzen Rufe, die hin und her fliegen, sind alle in eine fortlaufende Melodie gefaßt. Immerhin gelangt durch Anwendung der kanonischen Form das Wesen der caccia gut zum Ausdruck.

1) Für letztere Herleitung, welche unter anderen Diez lehrt, macht Carducci, *Opere*, Band VIII, S. 328 ff. geltend, daß im Altitalienischen betreffende Form *mandriale* und im Altspanischen *mandrial* heißt und daß auch nach Meinung von Schriftstellern des ausgehenden 14. Jahrhunderts wie Antonio da Tempo und Gidino da Sommacampagna ihr Name auf *la mandra*, die Herde zurückgeht.

Kulturgeschichtlich besonders interessant sind die *cacce*, in denen die Straßenrufe der Verkäufer eingeflochten sind, offenbar mit dem Tonfall, in dem diese ambulanten Händler ihre Waren anpriesen. Wir besitzen mit diesen Gesängen ein hübsches Gegenstück zu den *Cris de Paris*, welche Jannequin in einer Motette *Voulez ouyr les cris de Paris* behandelt und zu den *Cries of London* und den *County Cries*, welche nach Mitteilung von Wilibald Nagel[1]) Richard Deering in seinen Arbeiten[2]) benutzt hat. Leider liegen uns derartige Kompositionen von Meistern, welche wir bestimmt dem Florentiner Kreise zurechnen können, nicht vor. Um aber diese spezifisch florentinische Gattung, in der der Dichter mit schroffen Gegensätzen arbeitet, zu charakterisieren, ziehe ich das Stück *Cacciando per gustar*[3]) des päpstlichen Sängers Zacharias heran, das uns im Squarcialupi-Kodex bewahrt ist. Ein Jäger, Berg und Wald nach Gefallen durchstreifend, trifft auf ein Gebüsch mit goldenen Blumen, offenen und geschlossenen. Als er sich gerade anschickt, die schönsten zu berühren und ihren Duft einzusaugen, treffen die Worte »Krebse, Krebse, frische Fische« sein Ohr. Von der anderen Seite tönen Rufe, wie »Lumpen, Glas, Eisen« herüber. Ein Höllenlärm enfaltet sich, das ganze Marktleben der damaligen Zeit zieht an uns vorüber. Händler preisen ihre Waren an, die Käufer feilschen um den Preis. — Es war ein glücklicher Gedanke von Meister Zacharias, zwei solcher auf das Marktleben bezüglicher Texte zu verbinden. Sein Satz, der, wenn auch dürftig, sich wenigstens von Härten verhältnismäßig frei hält, dürfte gesungen auch auf das moderne Ohr nicht ganz ohne Wirkung bleiben.

Ebenso haben die eigentlichen Jagden etwas ungemein Packendes. Besonders hervorzuheben sind *A poste messe* von Niccolo Soldanieri, komponiert von Meister Laurentius und die anonyme caccia *Tosto che l'alba*[4]), welche Meister Ghirardellus in Musik gesetzt hat. Das ganze Jagdgetriebe, das Hetzen der Hunde, das Klingen der Hörner, alles ist realistisch wieder gegeben. Die an und für sich schon herrschende Ungebundenheit wird noch vergrößert durch Anwendung der kanonischen Form. Eine wirkliche Jagd entrollt sich vor unseren Sinnen.

Der Kanon wurde in der ersten Zeit nur dadurch bezeichnet, daß die Stelle der notierten Melodie, wo die zweite Stimme einzusetzen hat, mit einem Kreuz angemerkt ist. Später gab man in kurzen Worten die Ausführungsweise an. So liest man in der Pariser Handschrift mehrfach die Anweisung: *Tenor, de quo fit contratenor fugando per unum tempus* oder *per duo tempora* etc.

1) Musikgeschichte in England II, S. 118.

2) Erhalten in dem handschriftlichen Sammelwerke *Tristitiae remedium* von Thomas Myriell aus dem Jahre 1616.

3) Siehe Notenbeilage Nr. 1. 4) Notenbeilage Nr. 2.

Alle besprochenen Formen hatten weltlichen Inhalt. Als Textdichter sind uns bekannt: Guido Cavalcanti, Alesso di Guido Donati, Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti, Niccolo Soldanieri, Cino Rinuccini, Steffano di Cino Merciaio, Giovanni Dondi, Bartolomeo da Castel delle Pieve, Messer Gregorio Calonista da Firenze, Matteo Frescobaldi, Francesco Petrarca und die Komponisten selbst. Ihre Stoffe sind teils der Mythologie, teils der Tierfabel, teils dem gewöhnlichen Leben entlehnt. Die Hauptmasse der Gesänge bilden die Liebeslieder, einige sind Gelegenheitsgedichte, eine kleine Zahl haben moralischen Inhalt.

Neben dieser weltlichen Kunst haben sich aus dem Florentiner Kreise dieser Zeit auch einige Meßsätze in der Pariser Handschrift 568 erhalten. Es sind ein *Et in terra*, *Agnus Dei* und *Benedicamus* von Ghirardellus sowie ein *Sanctus*[1]) von Meister Laurentius. Hinsichtlich der Faktur unterscheiden sie sich in nichts von den übrigen Stücken. Nur der Charakter ist etwas getragener, der kirchlichen Stimmung angemessen. Nächst der von Coussemaker herausgegebenen Messe von Tournay aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts und mit der Messe Guillaume's de Machaut sind dies die ältesten Beispiele mehrstimmiger gemessener Kirchenmusik. Mehrstimmig gesungen wurde zu besonders festlichen Gelegenheiten in der Kirche schon viel früher. Das älteste Zeugnis haben wir in dem Dekret des Eudal de Sully, Bischofs von Paris, aus dem Jahre 1198 wie uns Leboeuf in seinem *Traité historique sur le chant ecclésiastique* mitteilt. Daß dieses Diskantisieren häufig gemißbraucht wurde, lehren uns die Stimmen, welche sich dagegen erheben, wie Johannes de Muris und Papst Johann XXII. mit seinem Dekret vom Jahre 1322.

Ich komme nun zum dritten Punkte, den Lebens-Umständen der Florentiner Meister. Daß die uns erhaltenen Namen nur einen kleinen Teil der damaligen Komponisten bilden, ist wohl ohne weiteres anzunehmen, wird uns aber zur Gewißheit, wenn wir die allerdings ironisch gefärbte Klage des Meisters Jacobus hören:

Tutti fan da maestri
Fan madrigali, ballate e mottetti.
Tutti infioran filipotti e marchetti.
Si è piena la terra di magistroli,
Che loco più non trovano i discepoli.

Alle spielen sich als Meister auf, machen Madrigale, Ballaten und Motetten. Alle genießen ein Ansehen, als ob sie ein Phillip de Vitry

1) Siehe Notenbeilage Nr. 3.

oder ein Marchettus wären. So voll ist die Erde, daß für die Schüler kein Platz mehr vorhanden ist[1]).

Als ältesten Meister haben wir, der Notation nach zu urteilen, Johannes de Florentia anzusehen, dessen Werke mit denen des Bartolinus de Padua und des Jacobus de Bononia am reinsten die ältere italienische Lehre widerspiegeln. Über sein Leben giebt sein jüngerer Zeitgenosse Filippo Villani in seinem »*Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*«[2]) einige Aufschlüsse. Er macht unsern Meister neben Bartholus, unter dem wir vielleicht Bartolinus de Padua vermuten dürfen, und Laurentius Masini als hervorragenden Florentiner Musiker namhaft. Sein Wirkungskreis ist die Hauptkirche von Florenz (wahrscheinlich S. Maria del Fiore), wo er das Amt des Organisten und vielleicht auch des Chorleiters versah. Als sein Verdienst wird hingestellt, daß er das Credo, in dessen Vortrag sich früher Orgel und mehrstimmiger Chor teilten, rein vokal vortragen ließ und die Zwischenspiele der Orgel bei demselben durch ein liebliches und kunstvolles Vorspiel ersetzte, und daß er ferner darauf drang, die altgewohnte Verbindung von Männerchor und Orgel fallen zu lassen. Des Gewinnes wegen trat er später in den Dienst Mastino's II. della Scala, welcher 1329—51 Verona beherrschte. Hier schuf er, angefeuert durch Geschenke des »Tyrannen«, im Wetteifer mit einem sehr erfahrenen Bologneser Musiker, unter dem wir mit großer Wahrscheinlichkeit Jacobus de Bononia vermuten dürfen, viele »*mandrialia*« und Instrumentalstücke (*sonos*) »von wunderbarer Süßigkeit und höchst kunstvoller Melodie«. Dafür, daß Jacobus de Bononia zu

---

1) Ähnlich heißt es bei Sacchetti (vgl. Carducci, *Cantilene* S. 264):

Pien è il mondo di chi vuol far rime;
Tal compitar non sa che fa ballate,
Tosto volendo che sieno intonate.
Così del canto avvien: sanz' alcun arte
Mille Marchetti veggio in ogni parte.

2) Ex codice mediceo laurentiano nunc primum editus .... cura et studio Gustavi Camilli Galletti, Florentiae 1847. 4⁰. S. 34:

Musicae artis disciplinam Florentini multi memorabiles habuere; sed qui aliquid in ea scientia ediderint pauci exstant, inter quos Johannes a Cascia, Bartholus et Laurentius Masini prae ceteris praestantius et artificiosius cecinerunt.

Quorum primus, cum partim organo, partim modulatis per concentum vocibus in nostra maiori ecclesia symbolum caneretur, tam suavi dulcique sono artisque diligentia eundem intonuit, ut relicta consueta interpositione organi, cum magno concursu populi, naturalem sequentis harmoniam, deinceps vivis vocibus caneretur, primusque omnium antiquam consuetudinem chori virilis et organi aboleri coegit. Nam cum Mastini de la Scala tyranni atria quaestus gratia frequentaret, et cum Bononiensi artis Musicae peritissimo, de artis excellentia, tyranno eos irritante muneribus, contenderet, mandrialia sonòsque multos intonuit, mirae dulcedinis et artificiosissimae melodiae, in quibus magne quam suavis fuerit in arte doctrinae manifestavit.

dieser Zeit gewirkt hat, liegt uns in dem Liede *O in Italia felice Luguria*, das als Gelegenheits-Dichtung nur zur Zeit der Begebenheit selbst (1346) komponiert sein kann, ein sicheres Zeugnis vor, dessen Mitteilung sich wohl schon aus rein historischem Interesse rechtfertigt:

O in Italia felice Luguria,
E proprio tu Milan, Dio lauda e gloria
De' duo nati signor che 'l ciel t' aguria;
Un Venere fra sexta e terza nacquero.
Quaranta sei un M con tre C
Correa e fu d' Agosto 'l quarto di.
Segno fu ben che fu di gran victoria,
Che un' aquila li trasse al cristianesimo,
E Parma lor donò dopo 'l battesimo,
Luca et Giovanni a chi lor nome piacquero.

Kurz erwähnen will ich, daß dem Gedicht folgende Begebenheit zu Grunde liegt: 1344 verkaufte Azzo da Correggio, der damals mit seinen Brüdern Guido und Giovanni Parma regierte, dasselbe, obgleich er es vertragsmäßig im Mai 1345 an Luchino, den Herrn von Mailand, abtreten sollte, für 60000 Gulden an den Markgrafen Obizo von Este und verband sich mit diesem gegen Luchino, an den sich Azzo's Brüder klageführend wandten. In dem sich nun entspinnenden Krieg sah sich Obizo schließlich genötigt, dem Luchino Parma zum Kaufpreise anzubieten. Zur Bekräftigung des Friedens war er dann Zeuge bei der Taufe der Zwillinge, welche Isabella de' Fieschi, Luchino's Gemahlin, diesem geboren hatte, und welche die Namen Luchino Novello und Giovanni erhielten[1]).

Somit können wir die Wirksamkeit des Johannes um die Mitte des 14. Jahrhunderts annehmen. Seine Werke, von denen uns 28 zwei- und dreistimmige Sätze erhalten sind, gehören unstreitig zum Besten, was das 14. Jahrhundert in Italien an praktischer Musik hervorgebracht hat. Deutlich ist zu erkennen, daß er darauf ausgeht, den Inhalt der Worte zu vertiefen. Freilich sind die Mittel noch dürftige. Naiv ist, wie er in *Agnel son bianco et vo belando*[2]) Veranlassung nimmt, das Blöken der Schafe besonders auszumalen, indem er die Silbe *be* 6 bis 7 Male wiederholen läßt. Seine innige Liebe zur Musik kommt in dem Stück *O tu cara scientia musica*[3]) zum Ausdruck, das vermutlich auch dem Texte nach von ihm herstammt.

Über die Person des Ghiradellus, welcher uns neben vielen anderen Gesängen ein paar herrliche *Cacce* hinterlassen hat, von denen eine *Tosto che l'alba* als Beilage Nr. 2 zum Abdruck gelangt, während eine andere *Per prender cacciagon* in der »Nuova Musica«[4]) veröffentlicht vorliegt, ist

1) Vgl. Heinrich Leo, Geschichte der italienischen Staaten, dritter Teil, S. 293 ff.
2) Siehe Notenbeilage Nr. 4.
3) Siehe meine Übertragung in der »Nuova Musica« (Firenze, Valle de Paz), Anno IV, N. 46. 4) A. a. O.

nicht viel zu berichten. Gewiß ist, daß er vor dem Jahre 1400 gestorben ist, da uns anläßlich seines Todes ein Sonett-Wechsel zwischen Francesco de Messer Simone Peruzzi und Franco Sacchetti, der um 1400 starb, in der Handschrift Ashburnamiani 574 der Medicea Laurenziana zu Florenz erhalten ist.

Sonetto mandato da Francesco de messer Simone Peruzzi a Franco Sacchetti per la morte di Ser Gherardello di musica Maestro.

Rallegratene muse, or giubilate
con l' altre creature insieme elette
dinanzi alle tre luci in un collette,
cantando tutti con soavitate
Hosanna una, due e tre fiate.
Ave ancora a colei che concepette
tanto di grazia a voi che benedette.
Sian qui via, vita et veritate,
comincio allora l' anima beata
drizzando gli occhi suoi a chi venia
con nota tal che tutto il ciel si volse.
Credo nella fronte scolpito avia;
l'altra *gloria* dicendo a lei s' accolse.
Beati quorum tecta sunt peccata.

Risposta di Franco Sacchetti.

Come in terra lascio sconsolate
l'anima degna nostre vite strette
tanto di doglia che sempre solette
parra lor star nella mondana etate,
Cosi giugnendo al alta deitate
tra l' alme sante tutte a lui dilette
cantando melodie dolci e perfette
fe ralegrar il ciel con sua bontate.
Ma perchè qui lascio incoronata
regina tale che sua signoria?
A valorosi il viver mai non tolse.
Festa di lui fra noi fatta ne sia:
Vive, vivendo visse e virtu colse.
Pochi ne son che faccian tal giornata.

Daß uns von Ghirardellus nur ein Teil seiner Werke erhalten ist, beweisen Notizen in dem bereits citierten Kodex Ashburnamianus 574 der Laurenziana, die sich übrigens auch in dem Kodex der Palatina 205 finden. Hier wird er als Komponist Sacchetti'scher Ballaten und Madrigale angegeben, die nur zum Teil auf uns gekommen sind. Seine kirchlichen Werke haben bereits Erwähnung gefunden.

Von Meister Laurentius wissen wir allein, daß er zur Zeit Sacchetti's gelebt und, wenn er mit dem Laurentius Masini des Villani iden-

tisch, die Würdigung seiner Zeit gefunden hat. Für das damalige Musikleben bezeichnend ist das offenbar vom Meister selbst verfaßte Liedchen:

Dolgo mi a voi maestri del mie canto
Di quei che guastan tutte nostre note.
Onde con man mi batt' ambo le gote?
Se vogliono imparare, allor dite: pian piano,
Che ut re mi fa sol la comincia dalla mano[1]).

Wir sehen, auch damals schon hat die Willkür der Sänger den Komponisten viel Anlaß zu Klagen gegeben. Bemerkt sei noch, daß im letzten Verse ein Hinweis auf die Hand als Hilfsmittel beim Gesangunterricht liegt.

Magister Donatus war, wie aus Ashburnam. 574 hervorgeht, Presbyter des Benediktinerklosters zu Cascia bei Florenz. Nach seinem Liede *Si monacordo gentile stormento* zu urteilen, scheint er nicht genügende Anerkennung gefunden zu haben. Das wäre zu verwundern, da gerade seine knapp gefaßten Liedchen, wie das von mir bereits mitgeteilte[2]) *Senti tu d'amor donna?* oder *J ho perduto l'alber*[3]) viel eher unserm modernen Ohr ansprechen als die langgezogenen Melismen, die gewöhnlich anzutreffen sind.

Der gleichen knappen Ausdrucksmittel bedient sich der Organist Andreas, über den wir sonst nichts weiter zu berichten wissen. Auch über Meister Petrus ist nichts anderes beizubringen, als daß er schlecht und recht seinen Satz schrieb, nicht weniger ungelenk als seine Zeitgenossen und Kollegen[4]).

Nur dem Namen nach als Komponisten Sacchetti'scher Madrigale bekannt sind uns der Bruder und Sohn des Meister Ghirardellus: Jacobus und Johannes. Erwähnt sei auch, daß sich der Dichter Franco Sacchetti, welcher Kaufmann von Beruf war und von 1330 bis gegen 1400, zuletzt als Podestà verschiedener Städte lebte, ab und zu mit der Komposition beschäftigte. Für die Kanzonette *Mai non sero contento* und die Ballate: *Innamorato pruno* ist seine Musik durch die Bemerkungen in den bereits öfter angezogenen Kodices der Laurenziana und Palatina verbürgt. Erhalten hat sich nichts. Vermerkt sei hier gleich, daß als seine Tondichter bekannt sind: die Florentiner Laurentius, Ghirardellus, Donatus, Jakobus, Johannes, Franciscus, Jakobus aus Bologna, Nicolaus aus Perugia, Ottolinus aus Brescia und der Pariser Frater Magister Guilelmus.

1) Siehe meine Übertragung in der Florentiner »Nuova musica«, Anno VI N. 64. — In derselben Zeitschrift Anno IV N. 46 liegt von Mag. Laurentius das zweistimmige *Vidi nell' ombra* vor.

2) Nuova musica, Anno VI, N. 46. 3) Notenbeilage Nr. 5.

4) Zu vergleichen ist Notenbeilage Nr. 6.

Wir kommen nun zum größten italienischen Meister des 14. Jahrhunderts, der seine Zeit gleichsam verkörpert, Francesco Landino, auch Francesco degli organi oder Franciscus caecus genannt. Eine kurze Skizze seines Lebens, auf die alle Musikschriftsteller von Baini bis Ambros zurückgegriffen haben, findet sich in dem bereits citierten Werke seines Zeitgenossen Filippo Villani[1]). Danach ist er — wahrscheinlich gegen 1325 — als Sohn eines einfachen Anstreichers Jacopo geboren und verlor in frühster Jugend durch die Pocken das Augenlicht. Um sich

1) A. a. O., Ausgabe Galletti, S. 34 f.: Sed hos (scl. Johannem a Cascia, Bartholum et Laurentium Masini) reliquosque omnes, quos laudabilis tulit antiquitas, vivus adhuc Franciscus excedit, de quo non sine affectatae fabulae timore scribere ausim.

Hunc vix tempus medium infantiae egressum, sors iniqua varioli morbo coecavit, hunc eundem ars Musices famae luminibus reformavit. Severior illi occasio corporalia abstulit lumina, sed interioris hominis oculos speculatio lyncea fecit. Argumentum sane, si verum amemus, quo illos verberibus adigamus, qui plenis censibus miserrimo torpescunt otio, quibus abuti honestius putarem, quam illos sinere sub ignava desidia obdormire.

Hic natus est Florentiae, patre Jacobo pictore, vitae simplicissimae, rectoque viro, et cui scelera displicerent. Postquam tamen infantiam luminibus orbatam excesserat caecitatis miseriam intelligens, ut perpetuae noctis horrorem in aliquo levamine solaretur, Caeli, ut puto, benignitate, quae tantae infelicitati compatiens solatia praeparavit, decantare pueriliter coepit. Factus deinde maiusculus, quum melodiae dulcedinem intellexisset, arte primo vivis vocibus, deinde fidibus canere coepit et organo, cumque in arte mire profecerit, omnium stupore musicae artis instrumenta, quae nunquam viderat, tractabat, prompte, ac si oculis frueretur, manuque adeo velocissima, quae tamen mensurate tempora observaret, organa tangere coepit, arte tanta tantaque dulcedine, ut incomparabiliter organistas omnes, quorum memoria haberi posset, sine dubio superaret. Et quod referri sine commento fictionis fere non potest.

Musicum instrumentum organum tantis compositum fistulis, tantis interius contextum artificiis, tamque dissimilibus proportionatum servitiis, expositis tenuissimis cannulis, quae facile etiam contactu perminimo laeduntur; et exenteratis visceribus instrumenti, quorum stilus, si locis dimovetur suis per lineae spatium, corrumpitur, et intromissum follibus spiritum stridulis compellit vocibus dissonare; omnibus remotis, quae ad compagem eius et ordinem pertinerent, temperatum et consonantiis modulantium restituat in integrum, emandatis quae dissonantiam obstrepebant.

Et quod est amplius: lyra limbuta (vielleicht eine Zungenpfeife, wenn nicht verschrieben aus sambuca), quintaria (gebildet nach dem altfranzösischen *quintarieux* = quinterna), ribeba avena (= fistula), tibiisque et omni musicorum genere canit egregie, et quae reddunt sonitum concinnum per varias symphonias ore aemulans, humanoque commiscens concentui, tertiam quamdam ex utroque commixtam tono musicae speciem adinvenit iucunditatis ingenuae.

Insuper genus quoddam instrumenti ex limbuto medioque canone compositum excogitavit, quod appelavit Serenam Serenorum, instrumentum sane quod reddat, verberatis fidibus, suavissimam melodiam.

Referre quanta et quam pulcra fuerit in arte molitus supervacaneum puto, cum huiuscemodi virorum ephemeridas dicentes obnubilare soleant gratiam brevitatis. Scire tamen operae pretium est neminem organo umquam excellentius cecinisse: ex quo factum est Musicorum consensu omnium eidem artis palmam concedentium, ut

in seinem Elend Trost zu verschaffen, soll er anfangs spielend die Beschäftigung mit der Musik aufgenommen und sehr bald eine solche Fertigkeit im Schaffen von Melodien und Spielen aller Arten von Instrumenten erlangt haben, daß er die Bewunderung seiner Zeit auf sich zog. Seine Mitbürger betrachteten ihn als eine Zierde der Stadt. Mit den Worten: »*Glorioso nome alla città nostra e lume alla chiesa fiorentina proviene da questo cieco*«[1]) empfiehlt ihn der Sekretär der florentinischen Republik Coluccio Salutati an den Bischof von Florenz. Und stolz antwortet Cino Rinuccini dem Antonius Loschi, Sekretär des Herzogs Giovanni Galeozzo Visconti, der mit Invektiven gegen Florenz hervorgetreten war: ». . . . *e accioche nelle arti liberali niuno savio ci manchi, avemo in musica Francesco, cieco del corpo ma dell'anima illuminato, il quale così la teorica come la pratica di quell'arte sapea, e nel suo tempo niuno fu migliore modulatore de' dolcissimi canti, d'ogni strumento sonatore e massimamente d'organi*[2]).

Gelobt wird vor allem sein Orgelspiel, das er als Organist in San Lorenzo und, wie wir sehen werden, auch in Gesellschaften (*brigate*) ausübte. Es soll ohne gleichen dagestanden und ihm 1364 in Venedig in Anwesenheit Petrarca's vom Könige von Cypern den Lorbeer eingetragen haben. Welchen Eindruck sein Spiel auf seine Zeit ausgeübt haben muß, erkennen wir aus dem enthusiastischen Bericht, welcher sich in dem Giovanni del Prato zugeschriebenen *Paradiso degli Alberti* im vierten Buche findet. Bei seinem Orgelspiel erheitert sich die ganze Gesellschaft, die Jungen tanzen und singen, die Alten summen mit, alles ist wie bezaubert. Sein Spiel der kleinen Orgel vollzieht vollends Wunder. Die Vögel schweigen, kommen wie erstaunt näher und hören eine ganze Weile zu. Als er aber die Melodie wieder aufnimmt und sie diminuiert, zeigen sie unendliche Munterkeit und besonders eine Nachtigall nähert sich bis zu einem Zweige über dem Haupte Francesco's und über der Orgel.

Venetiis ab illustrissimo ac nobilissimo Cyprorum rege publice, ut poetis et Caesaribus mos est, laurea donaretur.

Praeter haec ad laudis eius cumulum accedat, quod grammaticam atque dialecticam plene didicerit, artemque poeticam metro fictionibusque tractaverit, vulgaribusque rhythmis egregia multa dictaverit: in contumeliam, ut ita dixerim, Florentiae iuventutis effeminatae, quae muliebri studens ornamento, turpi mollitie, virili animo deposito, fatigatur. — Zu vergleichen ist auch De la Fage, *Essais de diphthérographie musicale* (Paris 1864) S. 167 und 496 ff.

1) Siehe Wesselofsky, *Paradiso degli Alberti* (Bologna, Romagnoli 1867) Band 1, Anhang Nr. X.

2) Citiert von G. Carducci, *Musica e poesia del sec. XIV* (in *Studi letterari*, Livorno 1874, S. 381 und *Opere* Band 8, S. 312) nach Moreni, *Risponsiva* (Firenze, Magheri, 1826) S. 238.

Wenn auch Dichtung, so zeigt diese kleine Episode doch, wie hoch man das Orgelspiel unseres Meisters schätzte. Wißbegierig ist man, womit er seine Triumphe gefeiert haben kann. Die einzig erhaltenen rein instrumentalen Stücke dieser Zeit, wie sie uns aus England in der Handschrift London British Museum *Additional MS. 28550* erhalten sind, können doch kaum eine derartige Wirkung wie die geschilderte auf die Zeitgenossen ausgeübt haben. Vielleicht waren die damaligen Organisten Meister der Improvisation? Daß allenthalben das Orgelspiel in hoher Blüte stand, davon zeugt der enthusiastische Bericht des Arnulphus de Sancto Gilleno[1]. Dafür spricht weiter der Umstand, daß es nach Caffi[2] dem Francesco nicht gelungen sein soll, über seinen Kollegen an San Marco, Francesco da Pesaro, zu triumphieren und daß ihm die Ehre des Lorbeers vielmehr für seine Dichtkunst zu teil wurde. Wie dem auch sein mag, sicher war Franciscus einer der bedeutendsten Organisten und bedeutendster Komponist seiner Zeit. Nicht genug aber damit, wird er als Orgelbauer und ähnlich wie der blinde Conrad Paumann als Erfinder gepriesen. Außerdem genoß er Ruf als Dichter, Philosoph[3], und merkwürdiger Weise auch als Astrolog. Sein Urenkel Christoforo Landino sagt im Kommentar zu Dante's göttlicher Komödie: *non indotto in filosophia, non indotto in astrologia, ma in musica dottissimo.* Auch sein Zeitgenosse und Freund Guido dal Pelagio nennt ihn beschlagen in allen freien Künsten.

Von seinen Gedichten, welche teils Gelegenheitsgedichte sind, teils politische oder moralische Züge zeigen, liegt eins: *Se per segno* bei Alacci und mit der Antwort des Sacchetti bei Wesselofsky vor. Drei andere, bei denen seine Abfassung verbürgt ist, veröffentlichte neben unverbürgten Trucchi in seinen *Poesie inedite*[4]. Die hübsche Sammlung »Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV« von Giosuè Carducci (Pisa 1871) enthält 5 Gedichte Landino's. Von seinen Kompositionen, welche sich hinsichtlich des Satzes nicht viel über die seiner Zeitgenossen erheben, ist allein *Non avra pietà* allgemein bekannt. Von Fétis, der es 1827 in der *Revue musicale* zuerst veröffentlichte, ist es fast in alle Musikgeschichten übergegangen. Außerdem liegt bei Antonio Capelli in seinem Werkchen »*Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI*[5]« eine Ballate *Se pronto non sara* facsimiliert und in einer Über-

1) Gerbert, *Scriptores* III. S. 316.

2) *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco*, Venedig 1854.

3) In lateinischen Hexametern, gerichtet an Antonio Pievano di Vado, verteidigt er in Form einer dantischen Vision die Logik des Occam gegen die Schule der »Eruditi«. 4) II, S. 153 ff.

5) Erschienen 1868 als 94. Heft der »*Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII*« bei G. Romagnoli in Bologna.

tragung von Coussemaker vor. Weitere Facsimilien bieten der von Riccardo Gandolfi für die Wiener »Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen 1892« verfaßte »*Sunto storico*« mit dem Stück *Musica son che mi dolgo piangendo*[1]) und das auf denselben Verfasser zurückgehende Programmbuch des vom R. Istituto musicale zu Florenz im März 1893 veranstalteten historischen Konzertes »*Musica toscana*« mit der Ballate *Angelica biltà*[2]). Ich selbst habe 4 Stücke in der Florentiner Zeitschrift »*Nuova musica*«[3]) in Übertragung veröffentlicht. Hier möge das zweistimmige *Tu che l'opera altrui*[4]) von seiner Kunst Zeugnis ablegen.

Franciscus starb am 2. September 1397 und wurde am 4. September in der Kirche San Lorenzo beigesetzt, wie wir aus folgendem Dokument des Florentiner Haupt-Staatsarchivs entnehmen, das Gandolfi in den Akten der Florentiner Akademie der Musik 1889 zuerst veröffentlicht hat:

Anno millesimo trecentesimo nonagesimo septimo die quarto mensis setembris: Magister Franciscus de Orchani de populo Sancti Laurentii decessit; de quarterio Sancti Johannis sepultus fuit in dicta ecclesia per Giglium Lucchini bechamortum.

Seine Zeit setzte ihm ein schönes Denkmal, als dessen Schöpfer Nerici[5]) Jacopo del Casentino nennt. Auf diesem sehen wir den blinden Meister in ganzer Figur mit dem Portativ im Arm. Um den Rand des Grabsteins findet sich die Inschrift:

Luminibus captus | Franciscus mente capaci cantibus organicis quem cunctis musica solum pretulit | hic cineres | animam super astra reliquit. — Anno millesimo trecentesimo nonagesimo septimo die secundo septembris.

Der bereits citierte Cristoforo Landino widmete dem Gedächtnisse seines Urahnen folgende Verse:

Sed nec tu fueras contentus in arte,
Cum posses veterum dogmata nosse patrum;
Nam solers rerum causas penitusque repostae
Naturae occultas tendis inire vias.
Et quod terrenis oculis vidisse negatum est
Cernere mente parens Calliopea dedit.

Die Reihe der uns bekannten Florentiner Meister des 14. Jahrhunderts beschließt der Tenorist Paolo, der möglicherweise identisch ist mit dem Abte Paulus, für dessen Kompositionen in dem Squarcialupi-Kodex Platz frei geblieben ist. Über sein Leben ist nichts bekannt. Ein Lied *Godi Firenze*, in welchem lauter Jubel über einen über Pisa davongetragenen Sieg herrscht,

1) Siehe meine Übertragung in der »Nuova musica« *Anno VI N. 64*.

2) Eine Übertragung liegt vor in der »Nuova musica« *Anno I N. 12*; vergl. auch »Gazzetta Musicale di Milano« Anno 1848.

3) *Anno IV N. 46* und *Anno VI N. 64*.

4) Siehe Notenbeilage Nr. 7.

5) *Storia della Musica in Lucca*.

kann uns keinen bestimmten Anhalt gewähren, da Florenz und Pisa in ewigem Hader lagen. Wahrscheinlich zielt das Lied aber auf die völlige Unterwerfung der Pisaner im Jahre 1406, nachdem ihre Stadt 1405 von Gabriele Galeozzo an Florenz verkauft worden war[1]). Sicher ist, daß unser Meister am Ende des Jahrhunderts gelebt und mit seinem Wirken auch noch in das neue Jahrhundert hineingereicht hat. Seine Werke bewahrt uns der Pariser Kodex. Sein Satz zeigt manche Kühnheit und infolgedessen noch mehr Härten als der der andern Meister. Seine Melodik hat entschieden gewonnen[2]).

Überschauen wir zum Schluß die Werke der Florentiner Schule, so können wir rein musikalisch von einer großen Entwickelung nicht sprechen. Fortschritte machen sich weniger in der Satzweise als in der Notation geltend. Da können wir bis zum Jahre 1377 einen Aufstieg erkennen. Indem die Florentiner aber mit dem übrigen Italien ihre nationale Tonschrift aufgaben, verloren sie auch ihre Eigenart. Ihre Musikübung ging in der französisch-niederländischen Musik unter und erhob sich erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts durch fremde Hilfe zu ihrer zweiten großen Periode, die sie gegen Wende des 16. Jahrhunderts erlebte, der Periode der Florentiner Oper.
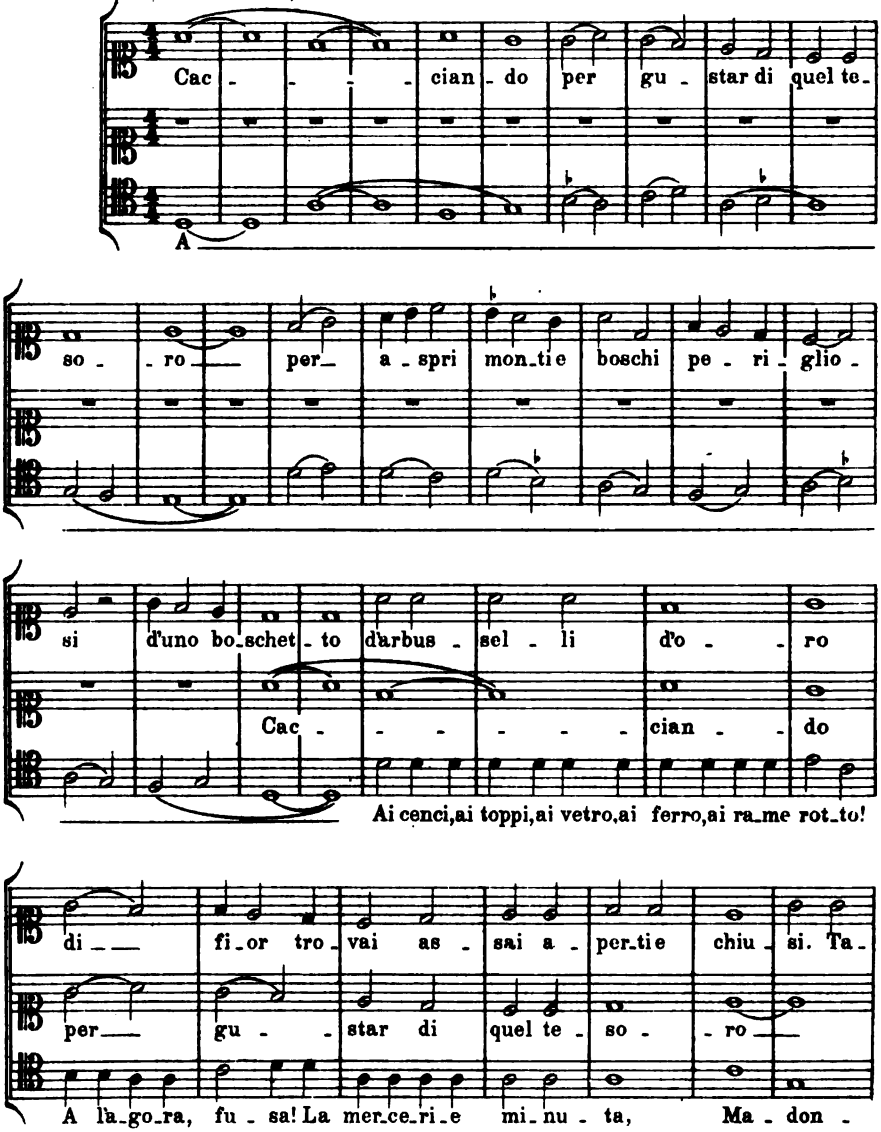
---

1) Zu vergleichen ist Lionardo Aretino, *La Historia universale de suoi tempi* (Venetia 1561) fol. 226 v. Siehe auch Heinrich Leo, a. a. O., III, 345 und 351, sowie IV, 267.

2) Man vergleiche Notenbeispiel Nr. 8. — 2 Sätze dieses Meisters liegen bereits in der »Nuova Musica« (a. a. O.) vor.

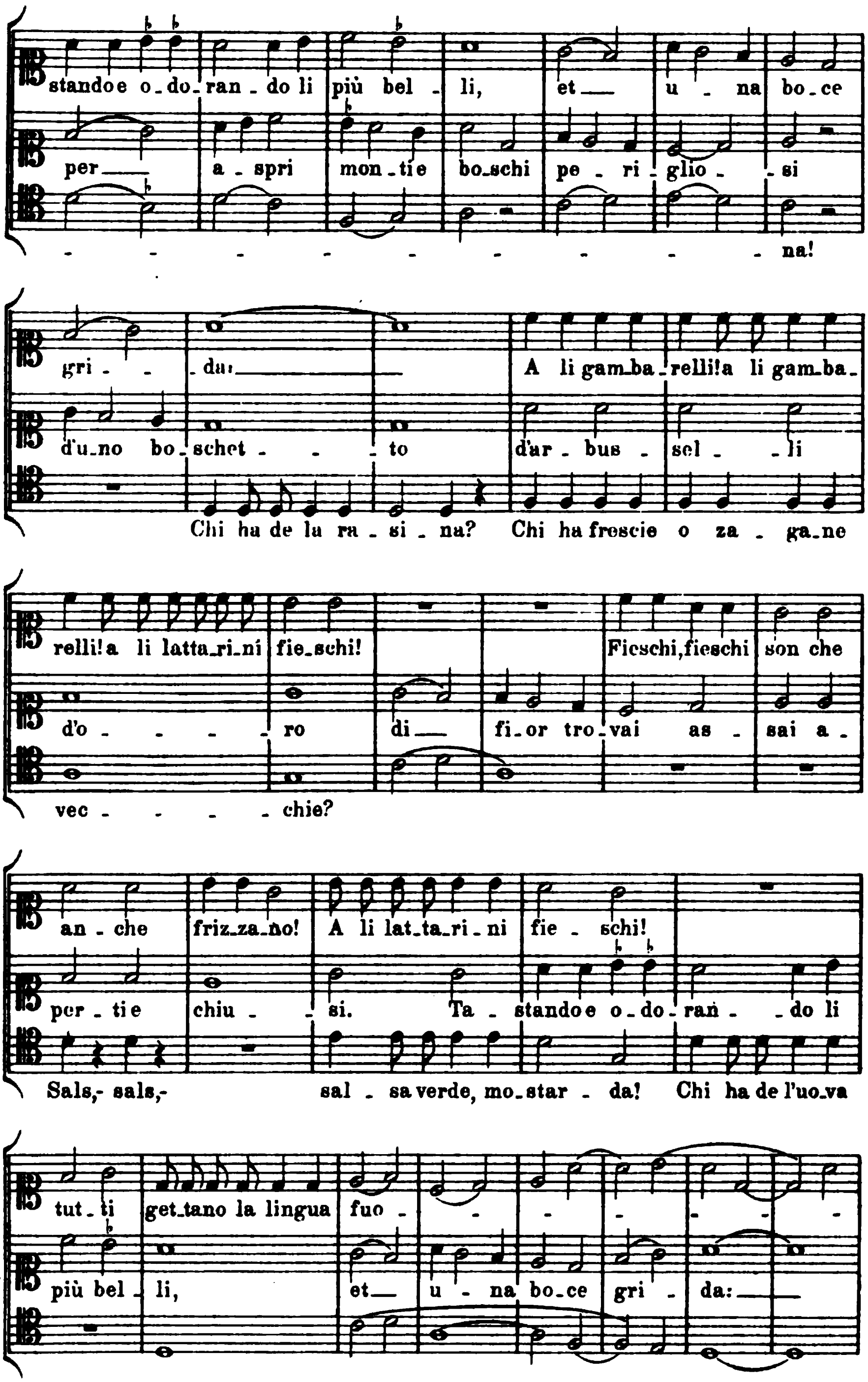
Notenbeilagen.

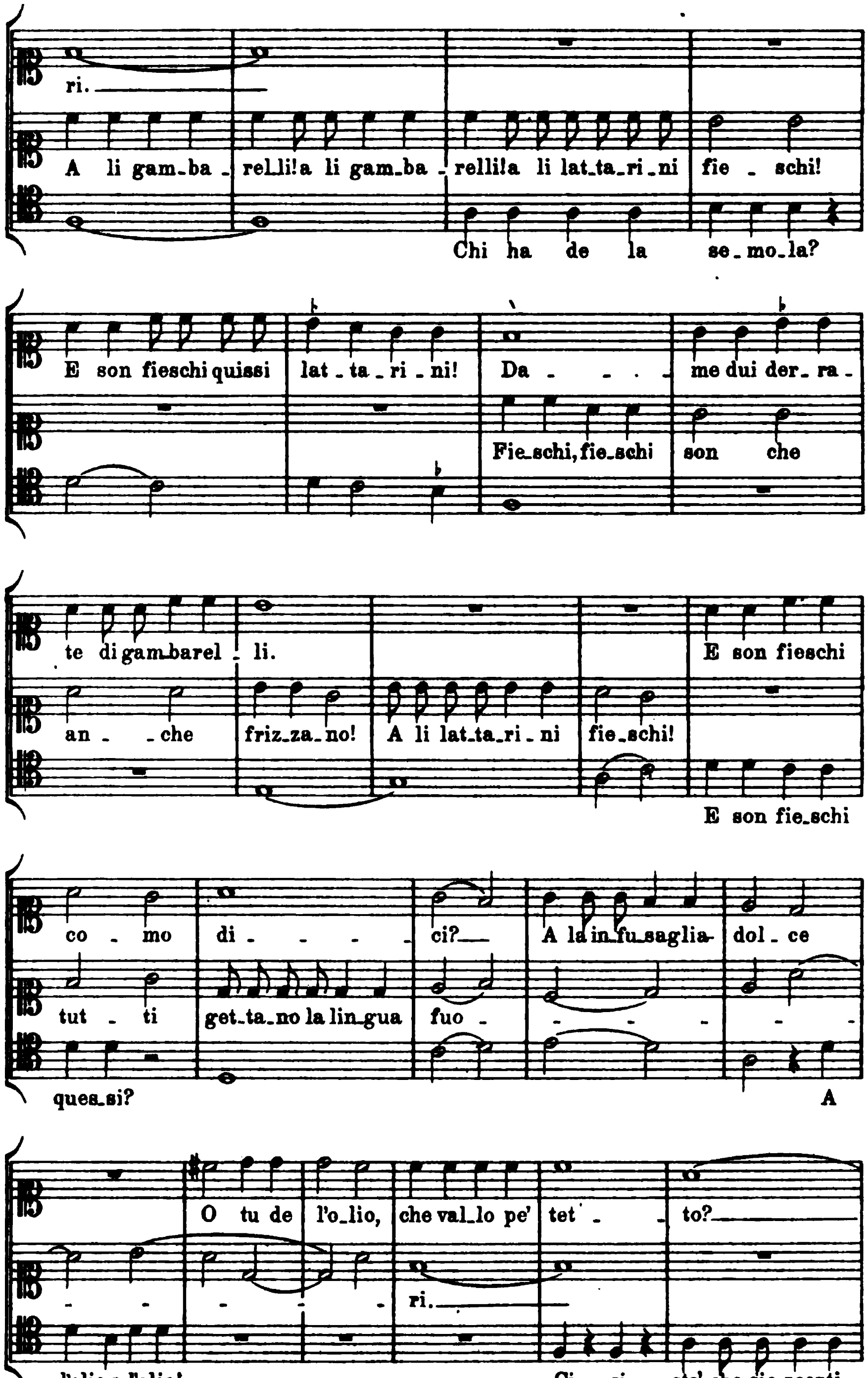
Nr. 1.*)
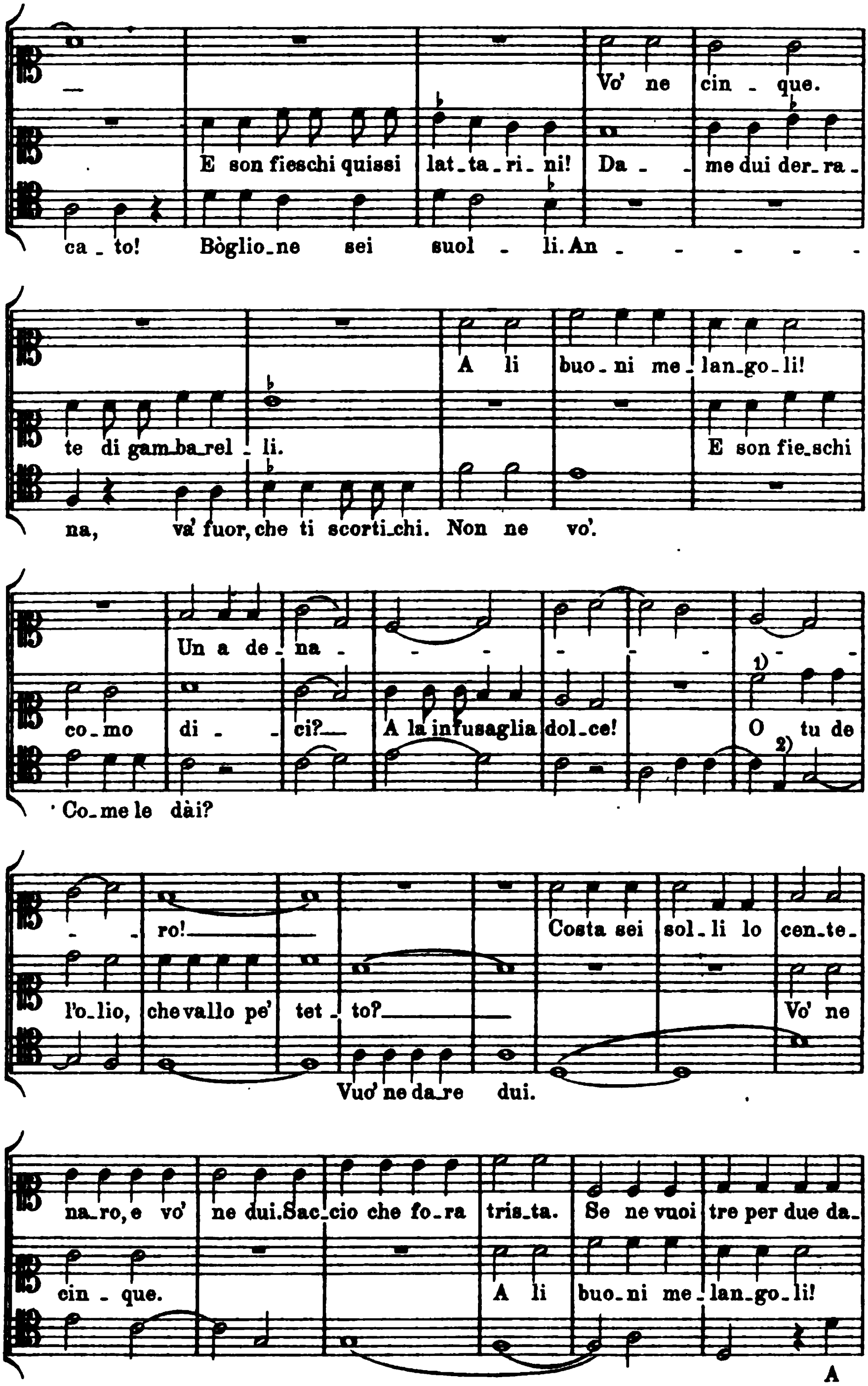
Florenz, Med Laur., Cim. 87. Zacharias.



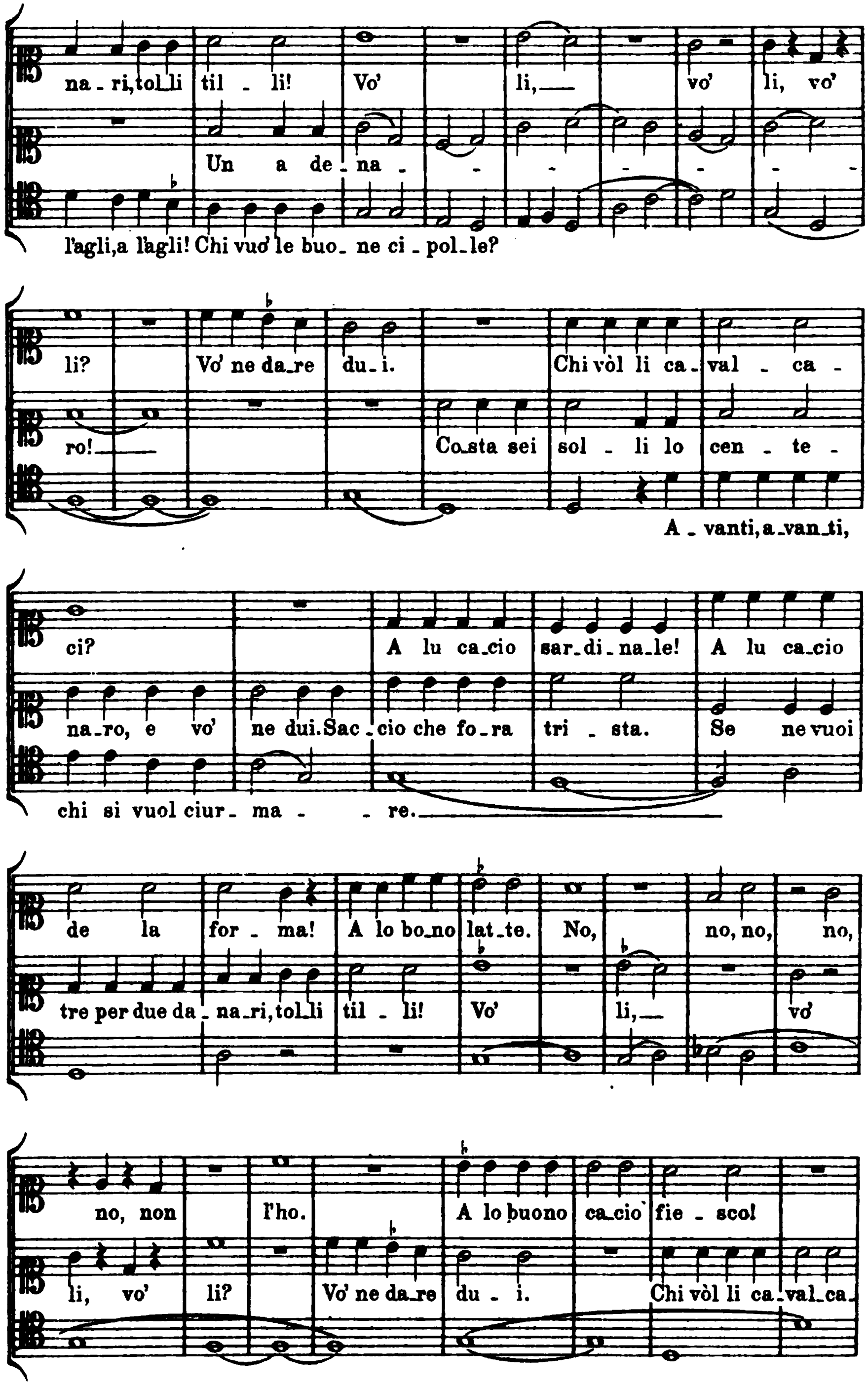
*) Die Notenwerte sind auf die Hälfte reduciert. Die Stellen der Unterstimme, welche keinen Text aufweisen, sind hier wie in den folgenden Sätzen vermutlich auf einem Instrument (organetto) gespielt worden.

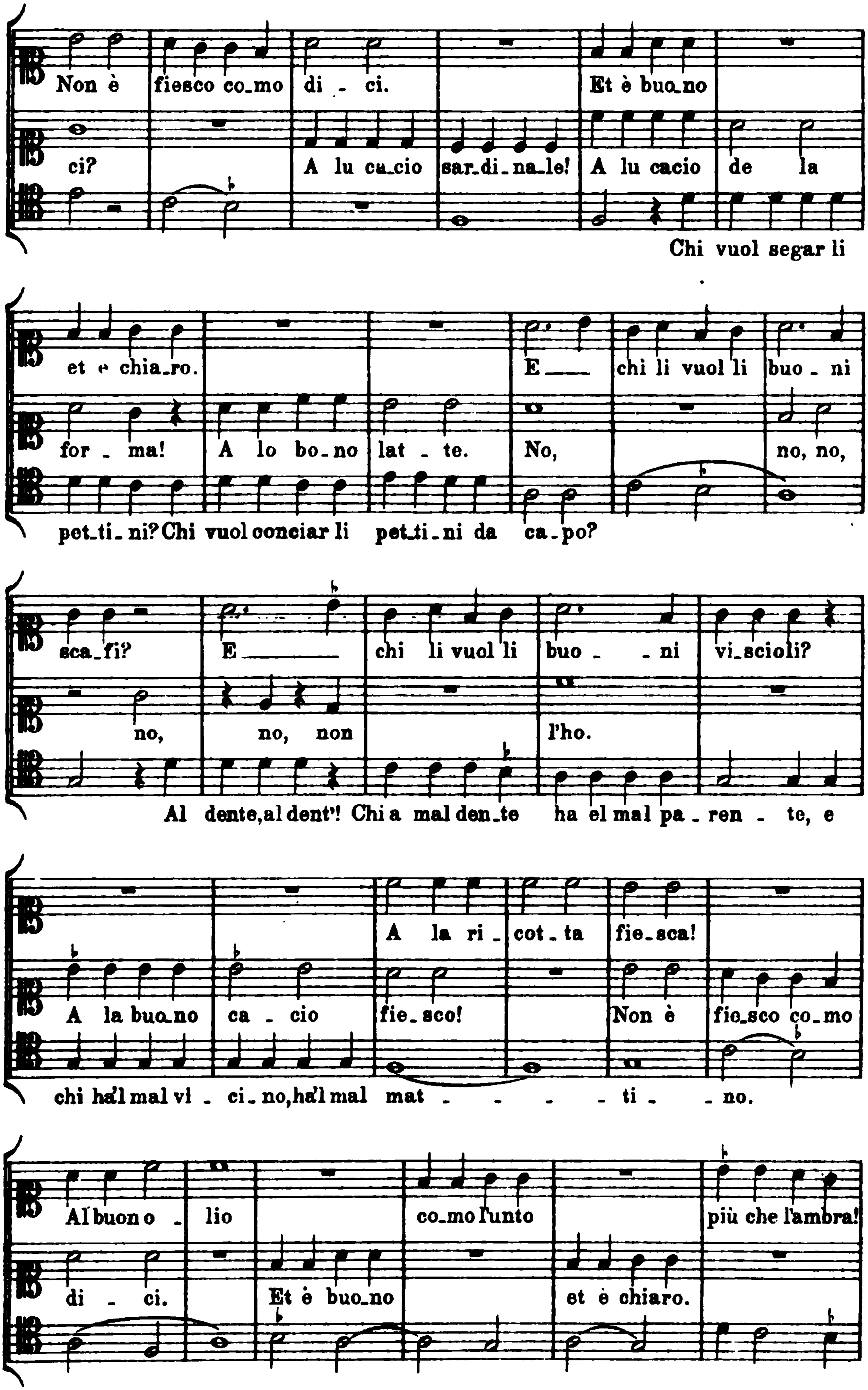

standoe o-do-ran-do li più bel-li, et u-na bo-ce
per a-spri mon-tie bo-schi pe-ri-glio-si
na!
gri-da
A li gam-ba-relli! a li gam-ba-
d'u-no bo-schet-to d'ar-bus-sel-li
Chi ha de la ra-si-na? Chi ha frescie o za-ga-ne
relli! a li latta-ri-ni fie-schi!
Fieschi, fieschi son che
d'o-ro di fi-or tro-vai as-sai a-
vec-chie?
an-che friz-za-no! A li lat-ta-ri-ni fie-schi!
per-tie chiu-si. Ta-standoe o-do-ran-do li
Sals,- sals,- sal-sa verde, mo-star-da! Chi ha de l'uo-va
tut-ti get-tano la lingua fuo-
più bel-li, et u-na bo-ce gri-da:

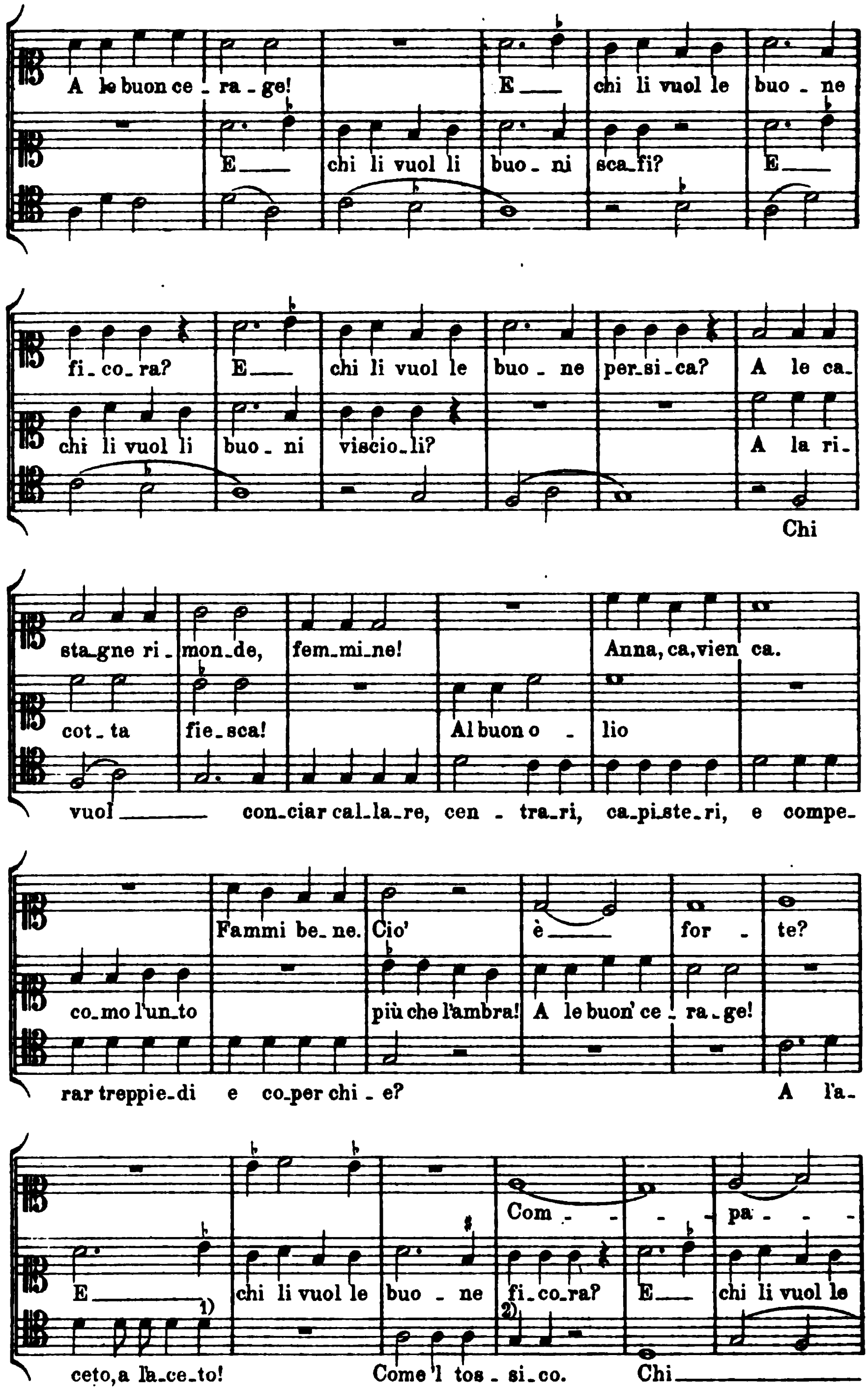

ri.
A li gam_ba _ rel_li!a li gam_ba _ relli!a li lat_ta_ri_ni fie _ schi!
Chi ha de la se_mo_la?
E son fieschi quissi lat _ ta _ ri _ ni! Da _ _ _ _ me dui der_ ra _
Fie_schi, fie_schi son che
te di gam_barel _ li.
E son fieschi
an _ _che friz_za_no! A li lat_ta_ri _ ni fie_schi!
E son fie_schi
co _ mo di _ _ _ _ ci? A la in_fu_saglia_ dol _ ce
tut _ ti get_ta_no la lin_gua fuo _ _ _ _ _ _ _
ques_si? A
O tu de l'o_lio, che val_lo pe' tet _ _ to?
_ _ _ _ _ ri.
l'olio, a l'olio! Ci, ci, sta', che sie scorti _
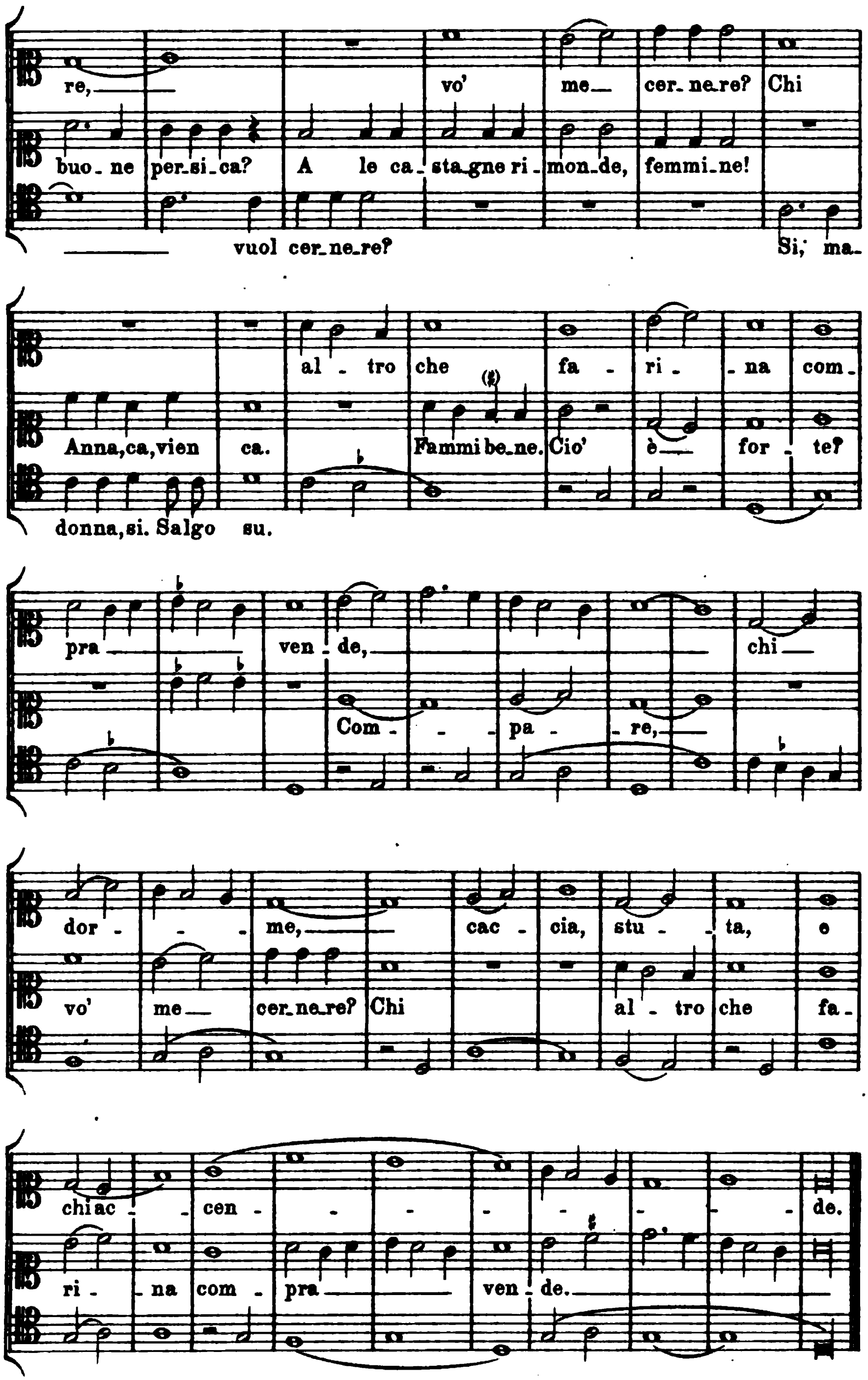


1) Eigentlich *cis*. 2) In Ms. *f*.


na - ri, tol_li til - li! Vo' li, — vo' li, vo'
Un a de - na - - - - - - -
l'agli, a l'agli! Chi vuo' le buo_ ne ci - pol_le?
li? Vo' ne da_re du_i. Chi vòl li ca - val - ca -
ro! — Co_sta sei sol - li lo cen - te -
A - vanti, a_van_ti,
ci? A lu ca_cio sar_di_na_le! A lu ca_cio
na_ro, e vo' ne dui. Sac - cio che fo_ra tri - sta. Se ne vuoi
chi si vuol ciur_ ma - - re.
de la for - ma! A lo bo_no lat_te. No, no, no, no,
tre per due da - na_ri, tol_li til - li! Vo' li, — vo'
no, non l'ho. A lo buono ca_cio fie - scol
li, vo' li? Vo' ne da_re du - i. Chi vòl li ca_val_ca_


Non è fiesco co_mo di - ci. Et è buo_no
ci? A lu ca_cio sar_di_na_le! A lu cacio de la
Chi vuol segar li
et e chia_ro. E ___ chi li vuol li buo - ni
for - ma! A lo bo_no lat - te. No, no, no,
pet_ti_ni? Chi vuol conciar li pet_ti_ni da ca_po?
sca_fi? E ___ chi li vuol li buo - - ni vi_scioli?
no, no, non l'ho.
Al dente, al dent'! Chi a mal den_te ha el mal pa - ren - te, e
A la ri - cot - ta fie_sca!
A la buo_no ca - cio fie_sco! Non è fie_sco co_mo
chi ha'l mal vi - ci_no, ha'l mal mat - - - - ti - - no.
Al buon o - lio co_mo l'unto più che l'ambra!
di - ci. Et è buo_no et è chiaro.
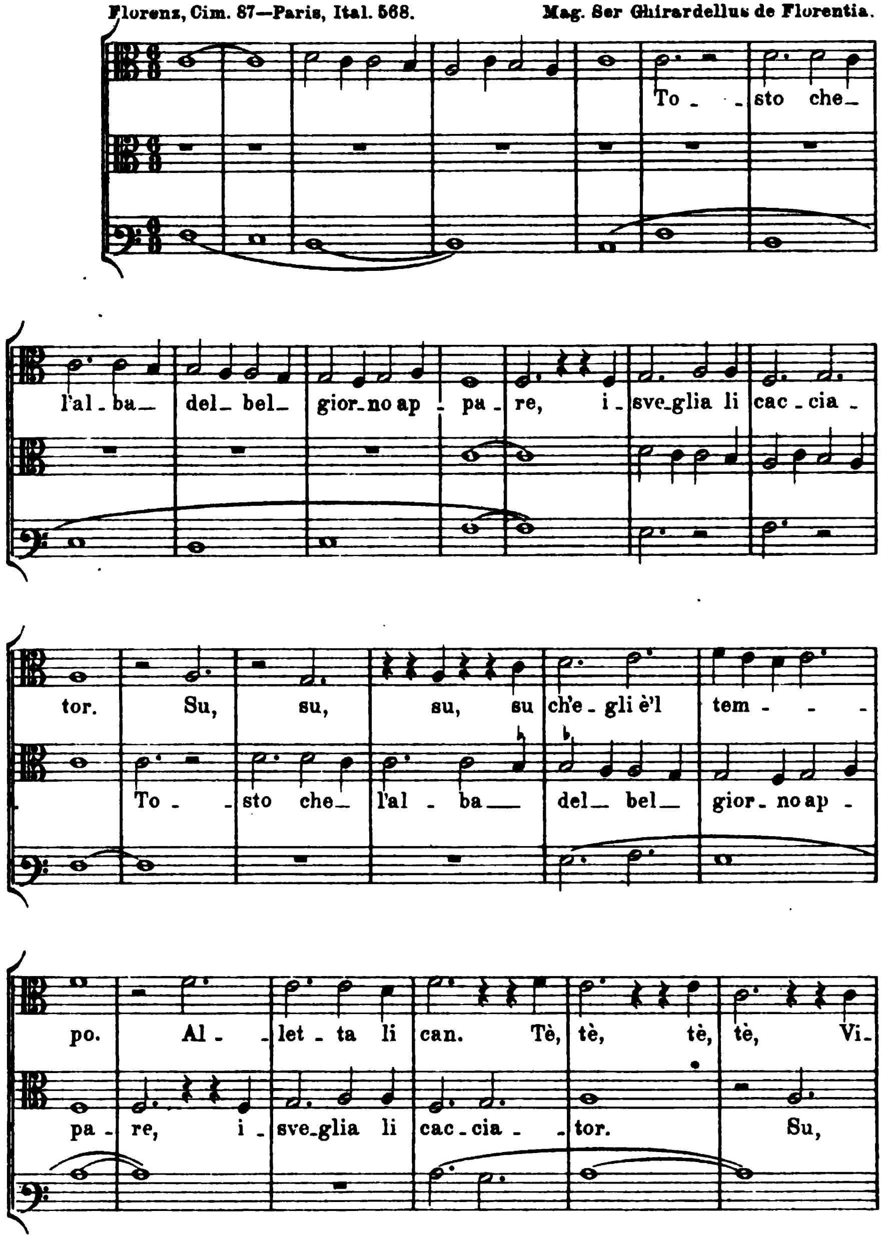


1) In Ms. *c*. 2) In Ms. *a*. *a*.
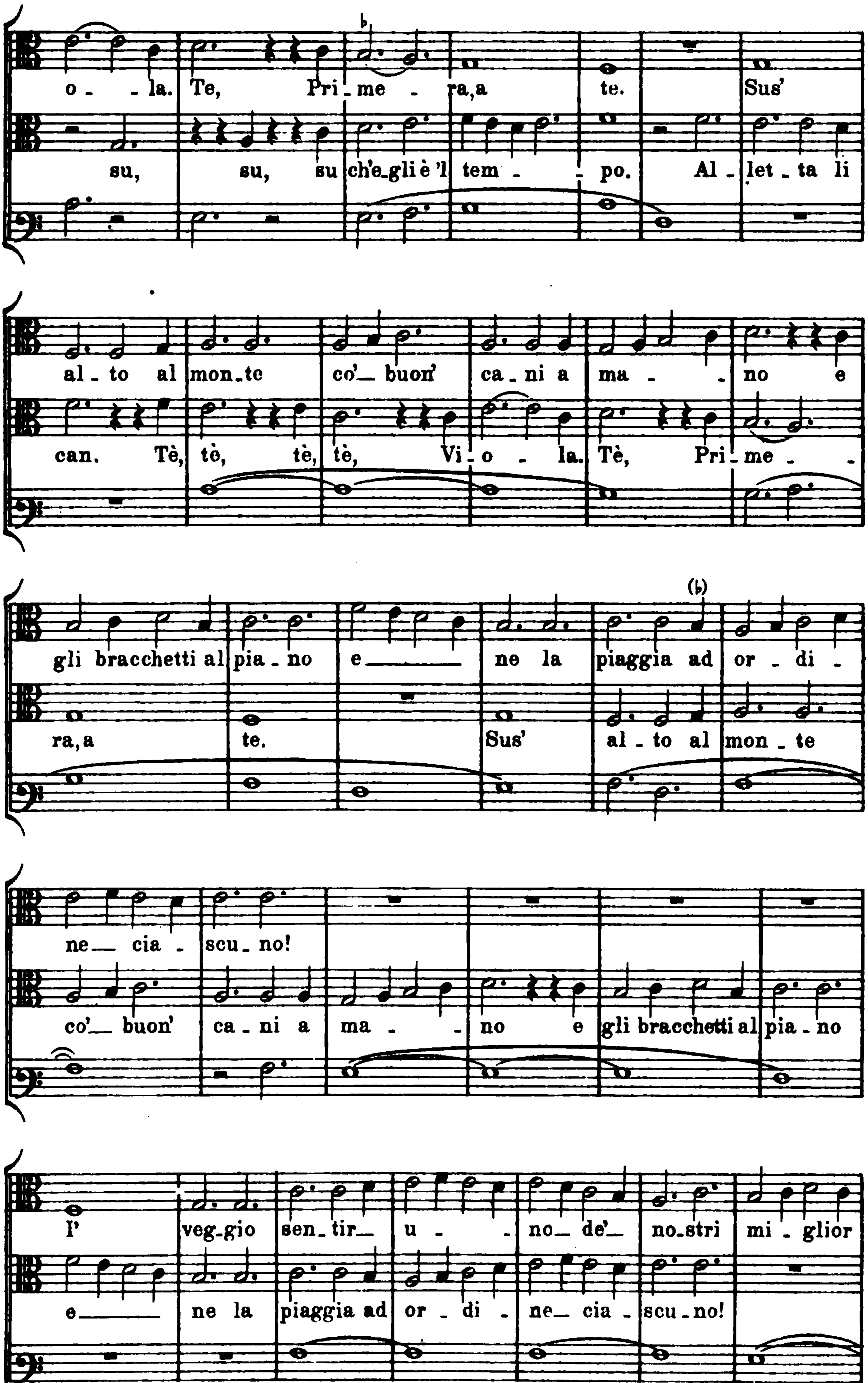

re, vo' me cer.ne.re? Chi
buo.ne per.si.ca? A le ca.sta.gne ri.mon.de, femmi.ne!
vuol cer.ne.re? Si, ma.
al.tro che fa.ri.na com.
Anna,ca,vien ca. Fammi be.ne. Cio' è for.te?
donna,si. Salgo su.
pra ven.de, chi
Com.pa.re,
dor.me, cac.cia, stu.ta, e
vo' me cer.ne.re? Chi al.tro che fa.
chi ac.cen.de.
ri.na com.pra ven.de.
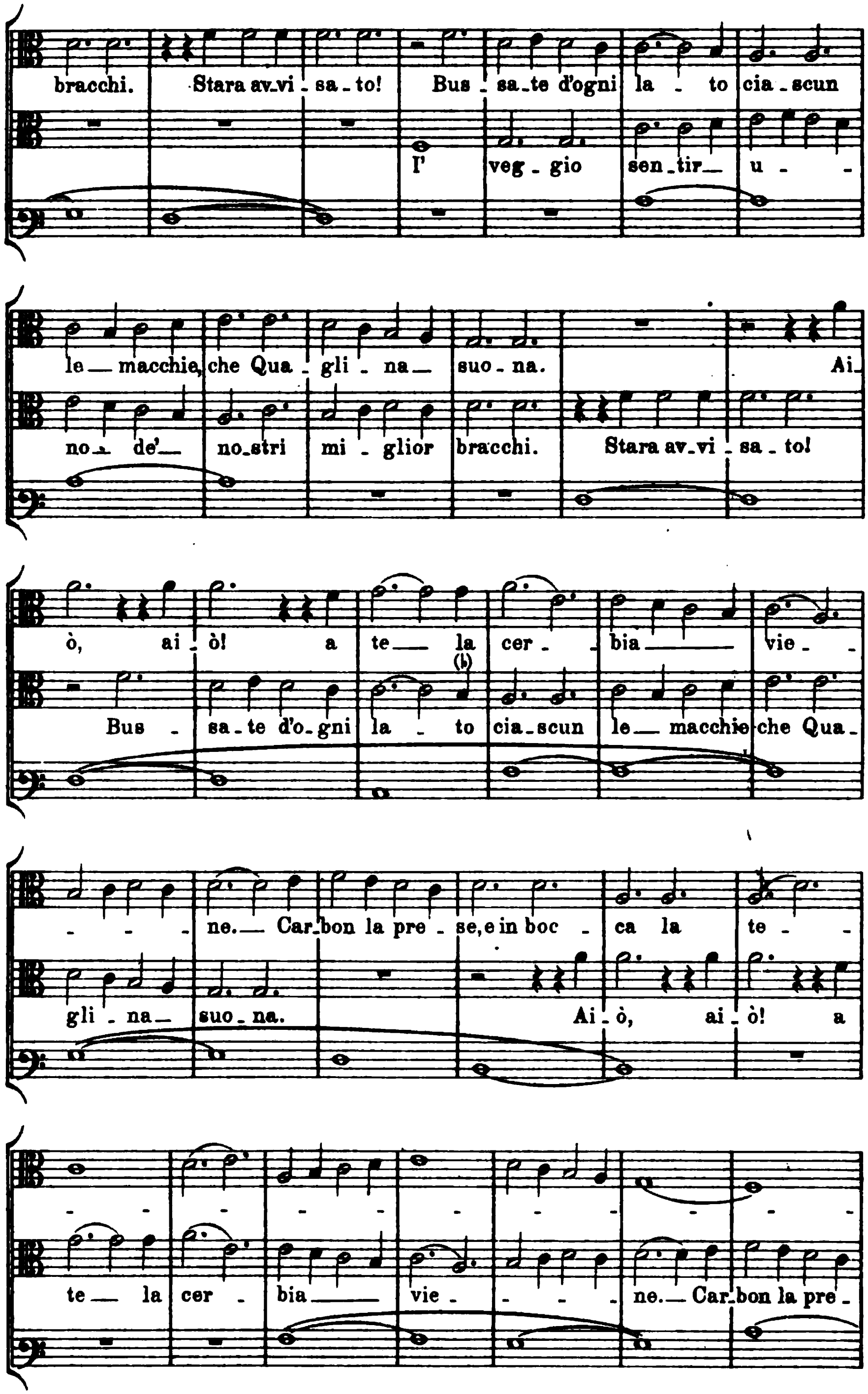
Nr. 2.*)
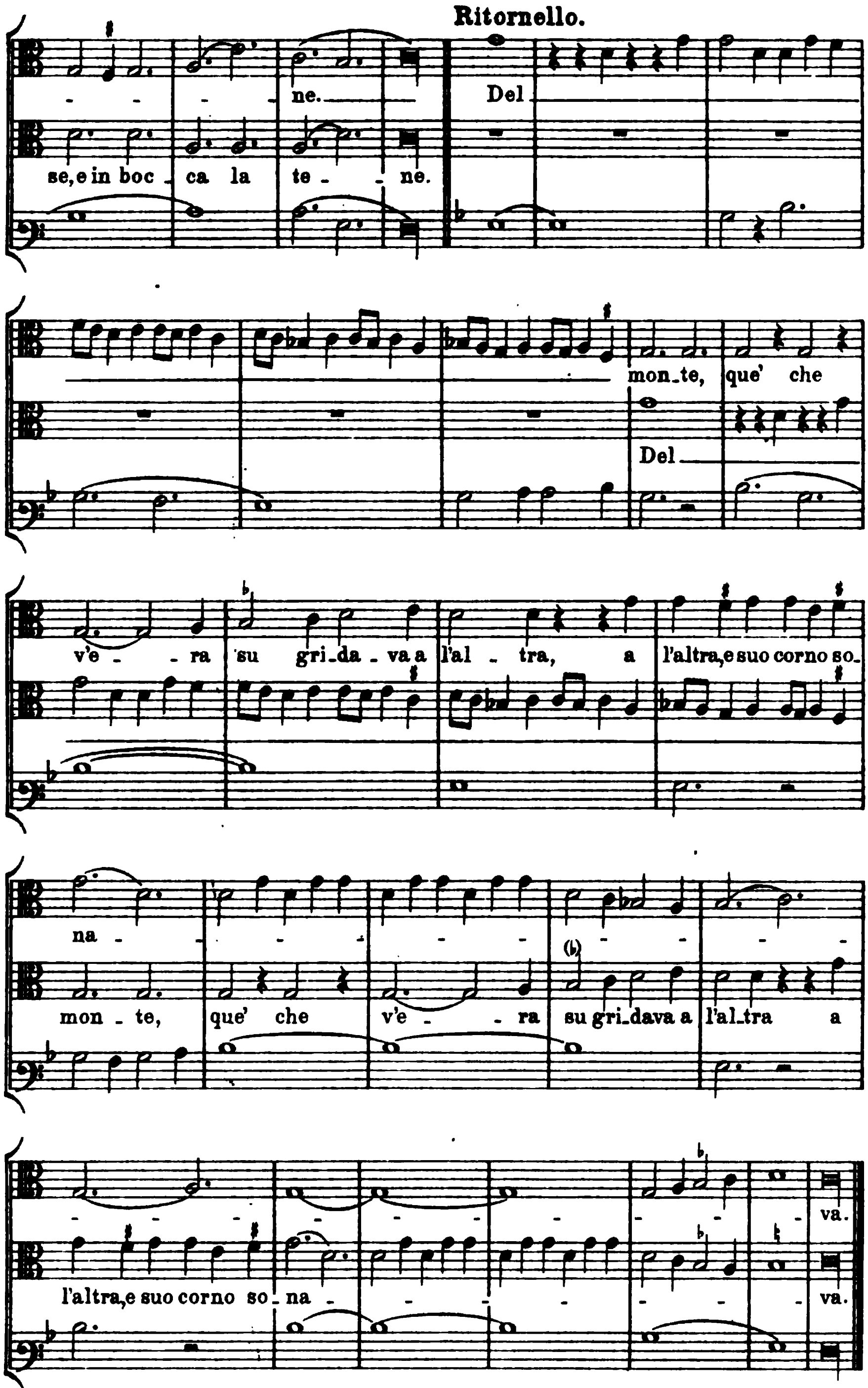
Florenz, Cim. 87—Paris, Ital. 568. Mag. Ser Ghirardellus de Florentia.



*) Die Notenwerte sind auf die Hälfte reduciert.

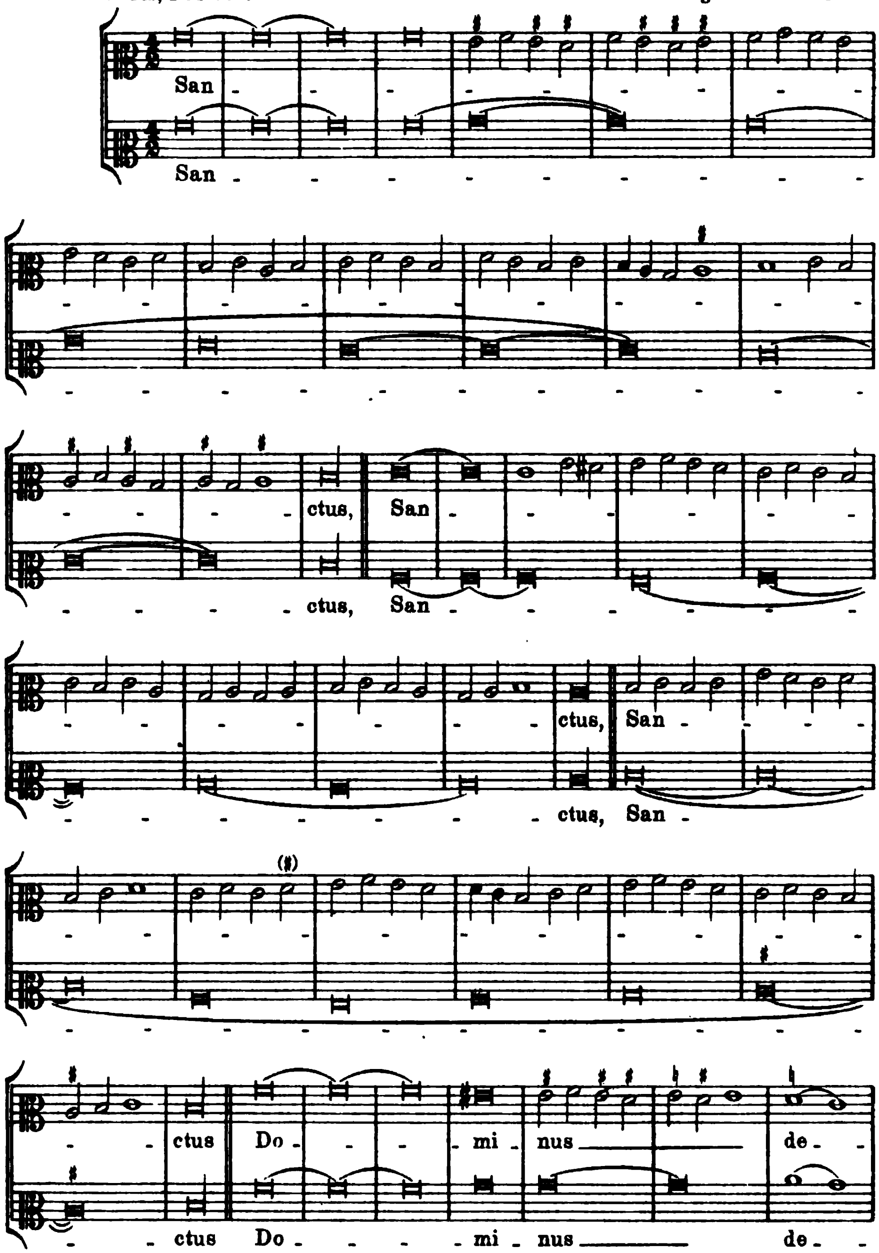

o - - la. Te, Pri - me - ra, a te. Sus'
su, su, su ch'e gli è 'l tem - - po. Al - let - ta li
al - to al mon - te co' buon' ca - ni a ma - - no e
can. Tè, tè, tè, tè, Vi - o - la. Tè, Pri - me - -
gli bracchetti al pia - no e ne la piaggia ad or - di -
ra, a te. Sus' al - to al mon - te
ne cia - scu - no!
co' buon' ca - ni a ma - - no e gli bracchetti al pia - no
I' veg - gio sen - tir u - - no de' no - stri mi - glior
e ne la piaggia ad or - di - ne cia - scu - no!

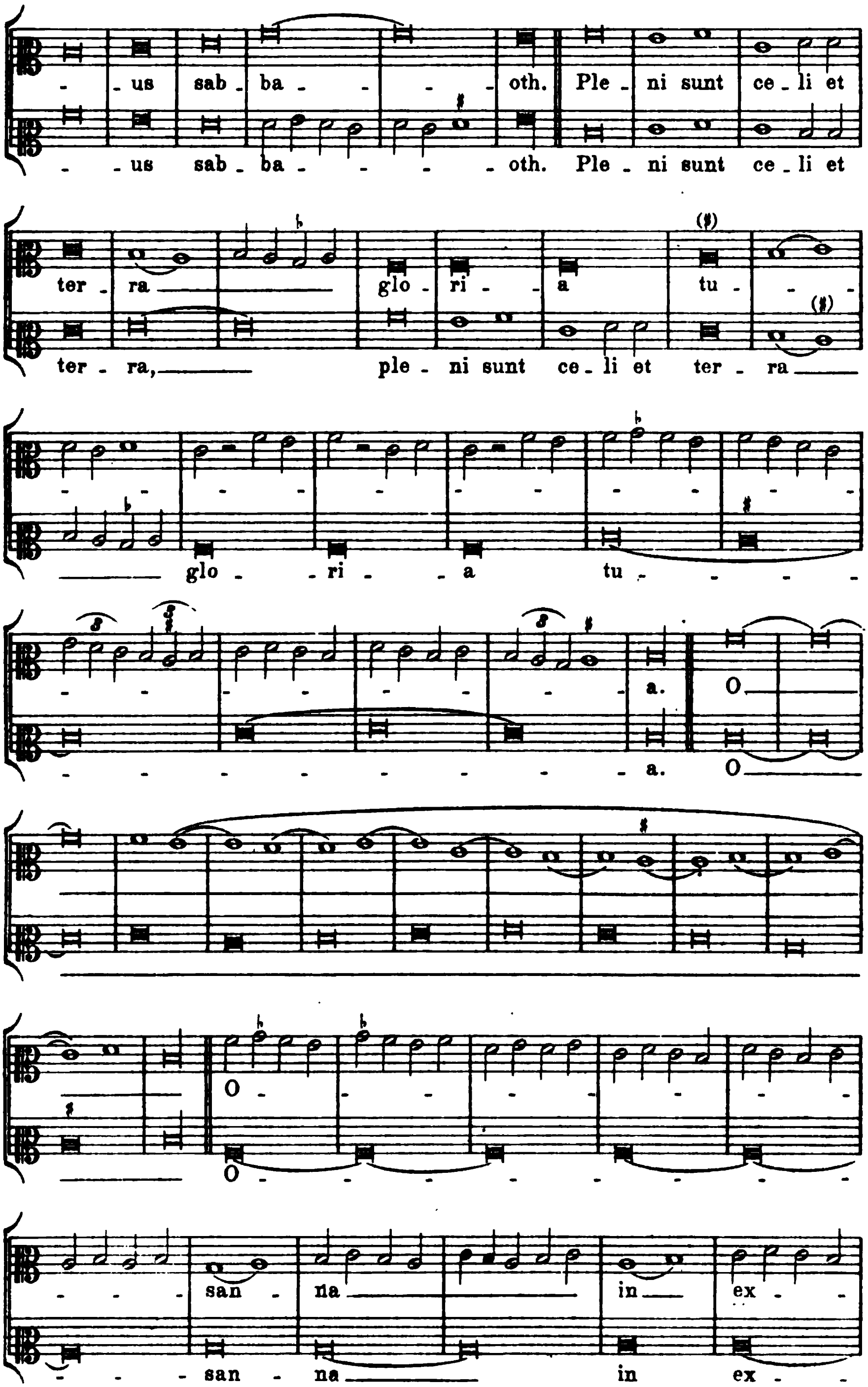

bracchi. Stara av_vi _ sa _ to! Bus _ sa_te d'ogni la _ to cia _ scun
I' veg _ gio sen_tir_ u _ _
le_ macchie, che Qua _ gli _ na _ suo _ na. Ai_
no _ de'_ no_stri mi _ glior bracchi. Stara av_vi _ sa _ to!
ò, ai _ ò! a te_ la cer _ bia_ vie _ _
(♭)
Bus _ sa _ te d'o_gni la _ to cia_scun le_ macchie che Qua_
_ _ _ ne._ Car_bon la pre _ se, e in boc _ ca la te _ _
gli _ na_ suo_ na. Ai _ ò, ai _ ò! a
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
te_ la cer _ bia_ vie _ _ _ _ ne._ Car_bon la pre _
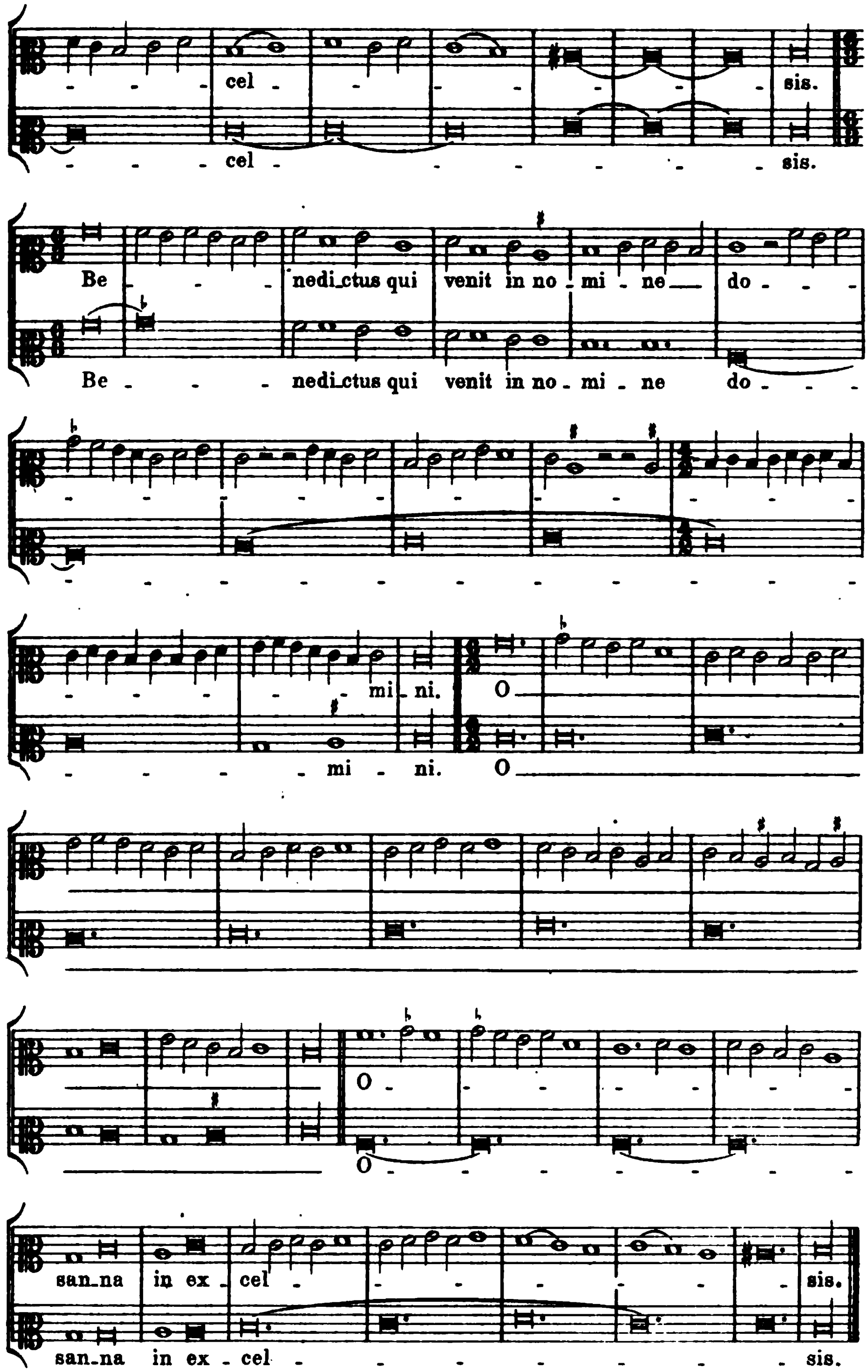

Ritornello.
ne.
Del
se, e in boc - ca la te - ne.
mon - te, que' che
Del
v'e - ra su gri - da - va a l'al - tra, a l'altra, e suo corno so -
na
mon - te, que' che v'e - ra su gri - dava a l'al - tra a
va.
l'altra, e suo corno so - na
va.

Nr. 3.

Paris, Ital. 568. Mag. Ser Laurentius.

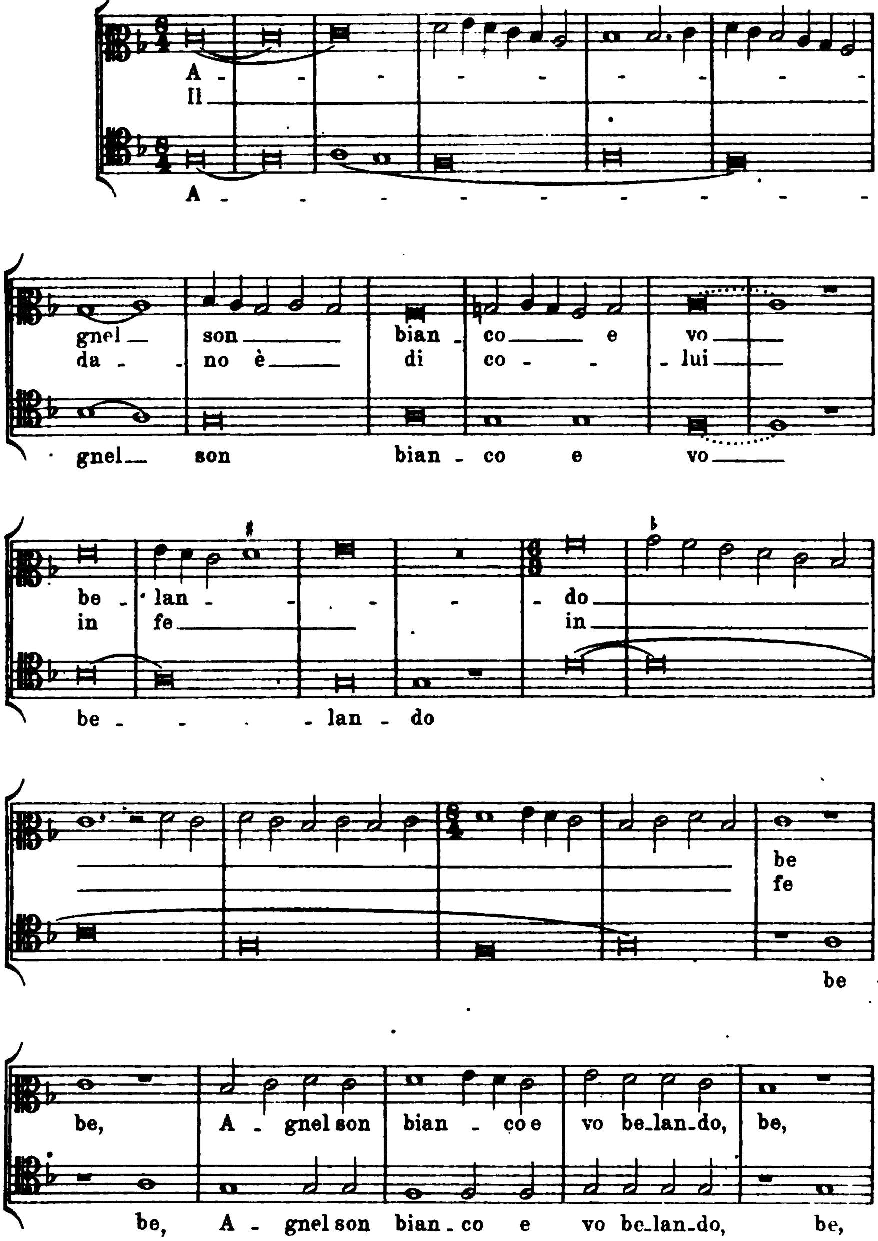


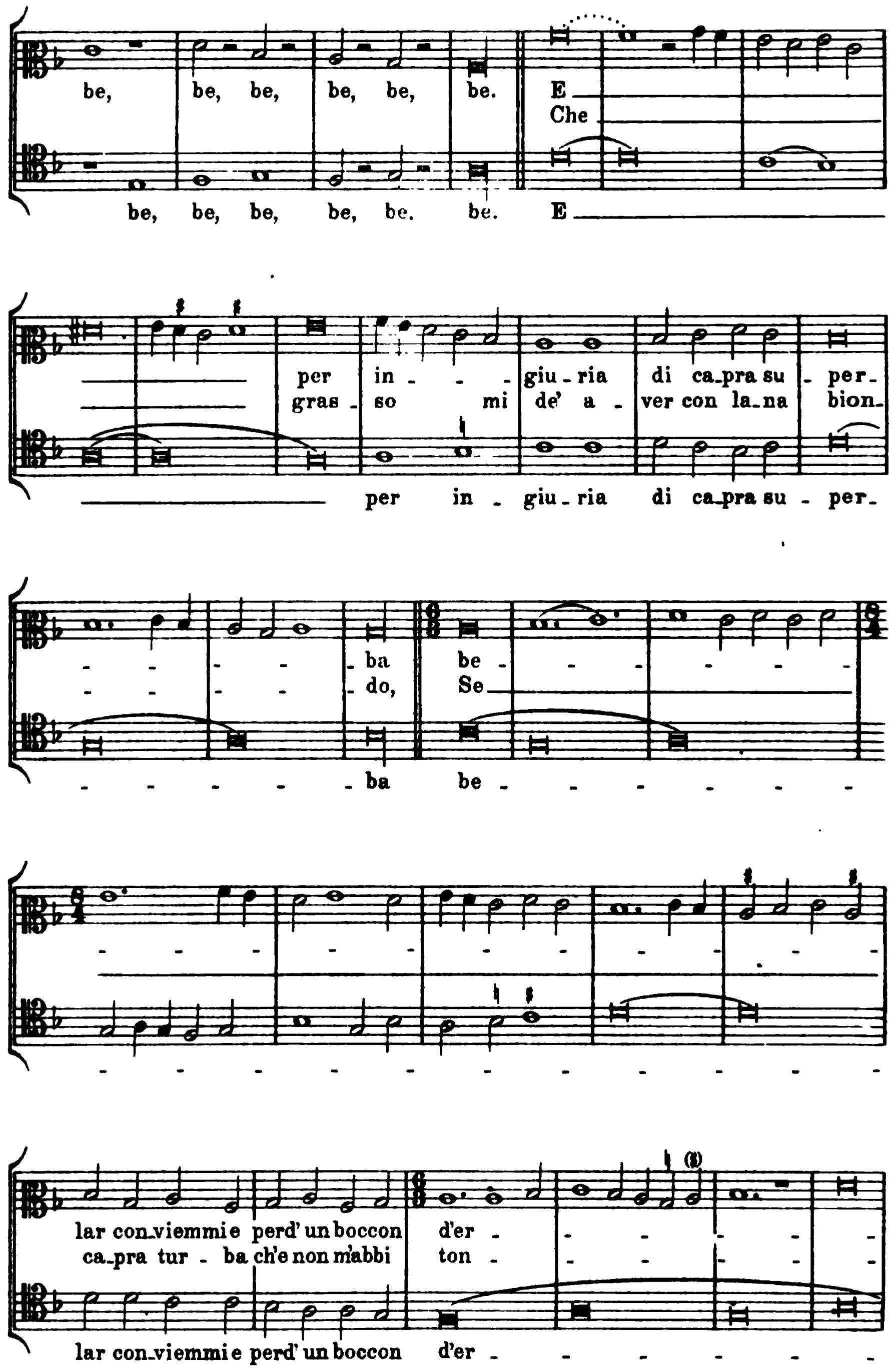

- us sab - ba - - - - oth. Ple - ni sunt ce - li et
- - us sab - ba - - - - oth. Ple - ni sunt ce - li et
ter - ra glo - ri - a tu - - -
ter - ra, ple - ni sunt ce - li et ter - ra
- - - - - - - - - - -
glo - - ri - - a tu - - - -
- - - - - - - - - a. O
- - - - - - - - - - a. O
O - - - - - - - - -
O - - - - - - - - -
- - - san - na in ex - -
- - - san - na in ex - -

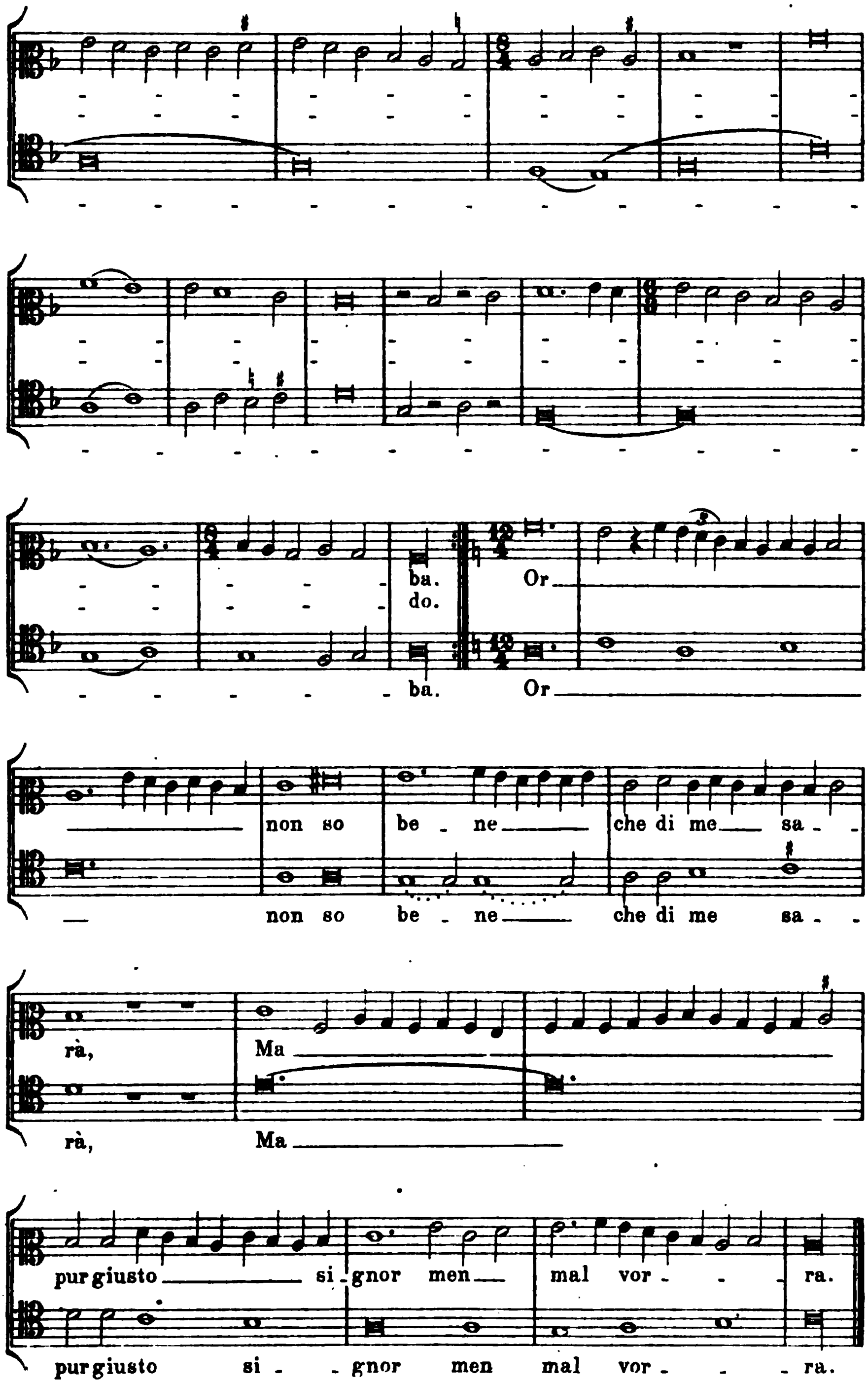

cel - sis.
cel - sis.
Be - nedi_ctus qui venit in no - mi - ne do -
Be - nedi_ctus qui venit in no - mi - ne do -
mi - ni. O
mi - ni. O
O -
O -
san_na in ex - cel - sis.
san_na in ex - cel - sis.

Nr. 4.

Florenz, Med. Laur., Cim. 87—Paris, Ital. 568. Johannes de Florentia (de Cascia).

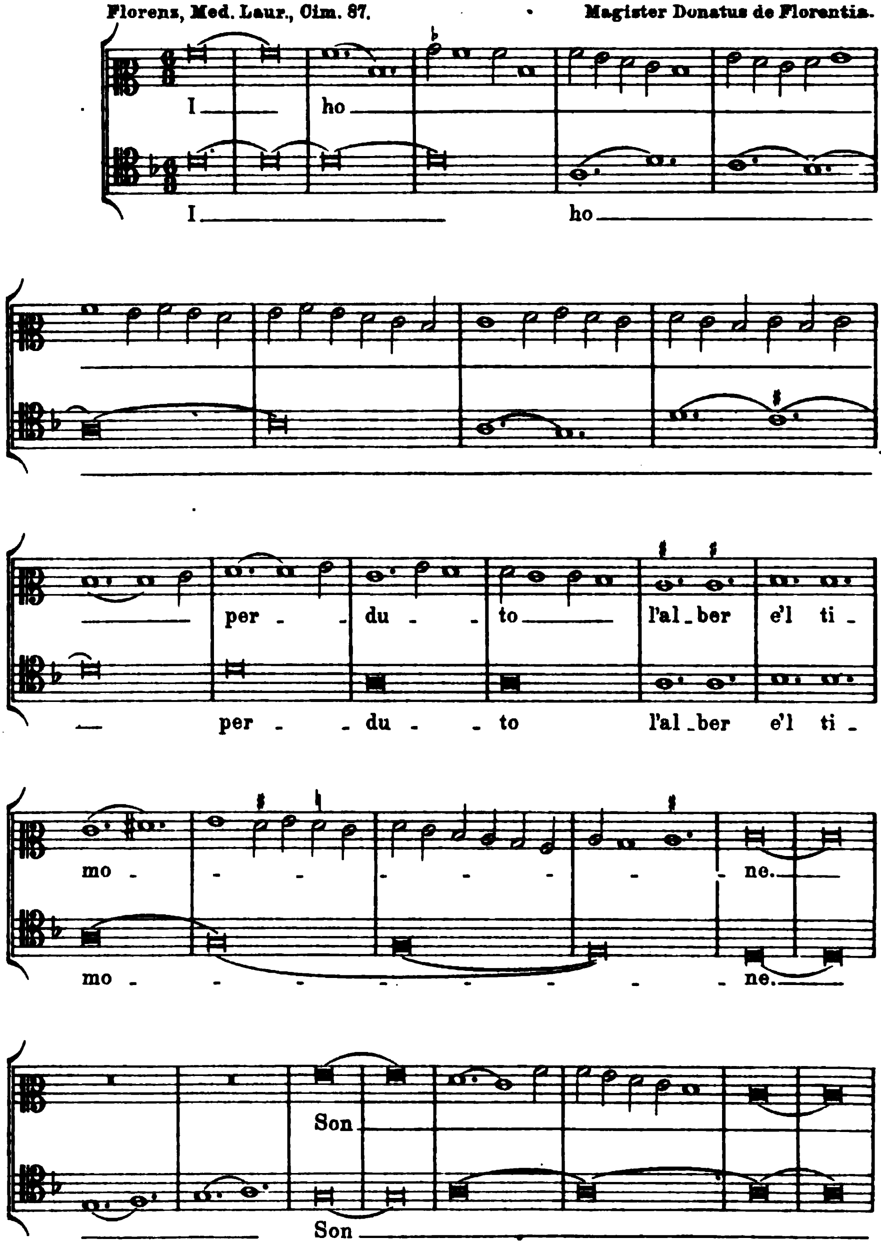


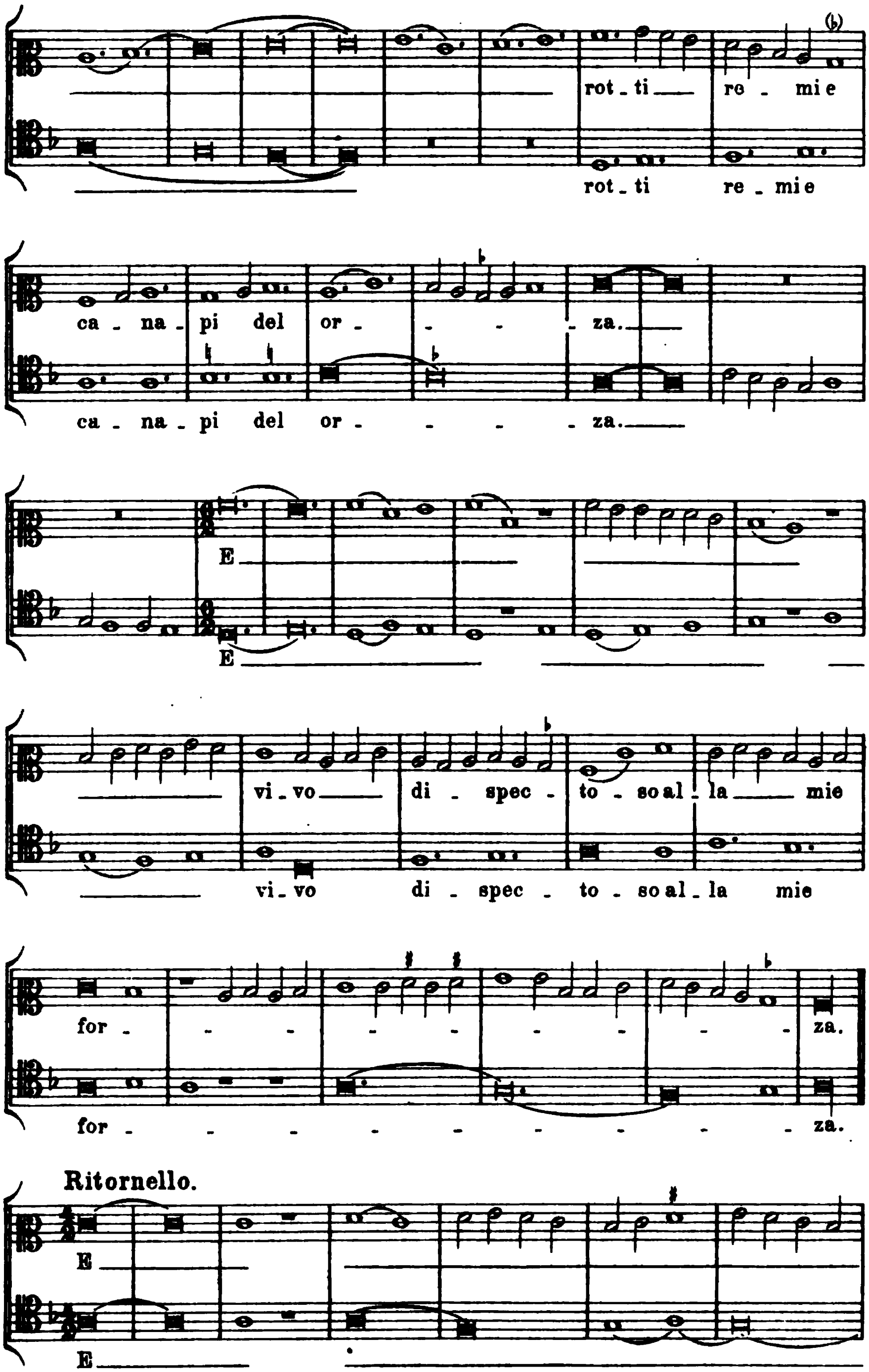

be, be, be, be, be, be. E
Che
be, be, be, be, be. be. E
per in - - giu - ria di ca-pra su - per-
gras - so mi de' a - ver con la-na bion-
per in - giu - ria di ca-pra su - per-
ba be -
do, Se
ba be -
lar con-viemmi e perd' un boccon d'er -
ca-pra tur - ba ch'e non m'abbi ton -
lar con-viemmi e perd' un boccon d'er -
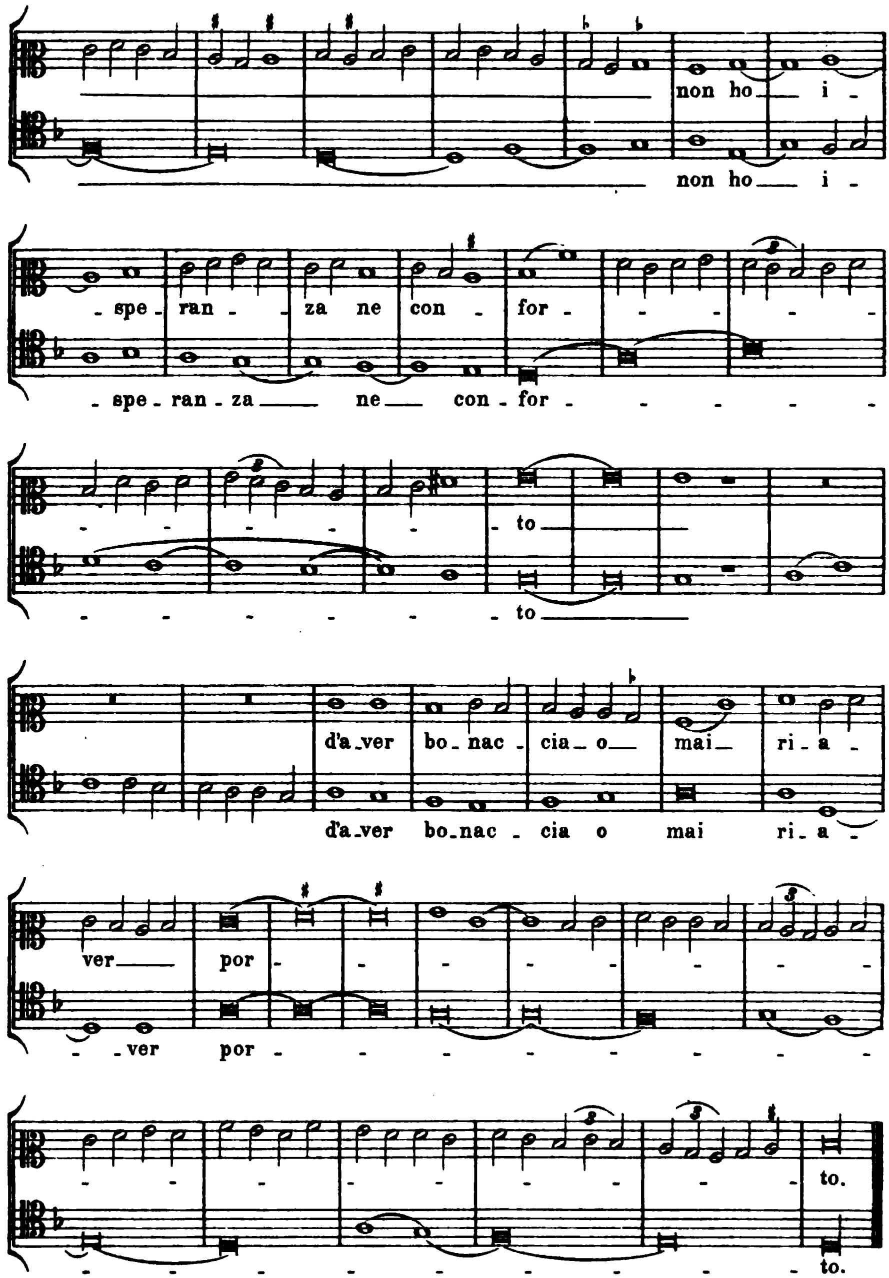

ba.
do.
Or
ba.
Or
non so be - ne che di me sa -
non so be - ne che di me sa -
rà,
Ma
rà,
Ma
pur giusto si - gnor men mal vor - - ra.
pur giusto si - - gnor men mal vor - - - ra.

Nr. 5.

Florenz, Med. Laur., Cim. 87. Magister Donatus de Florentia.



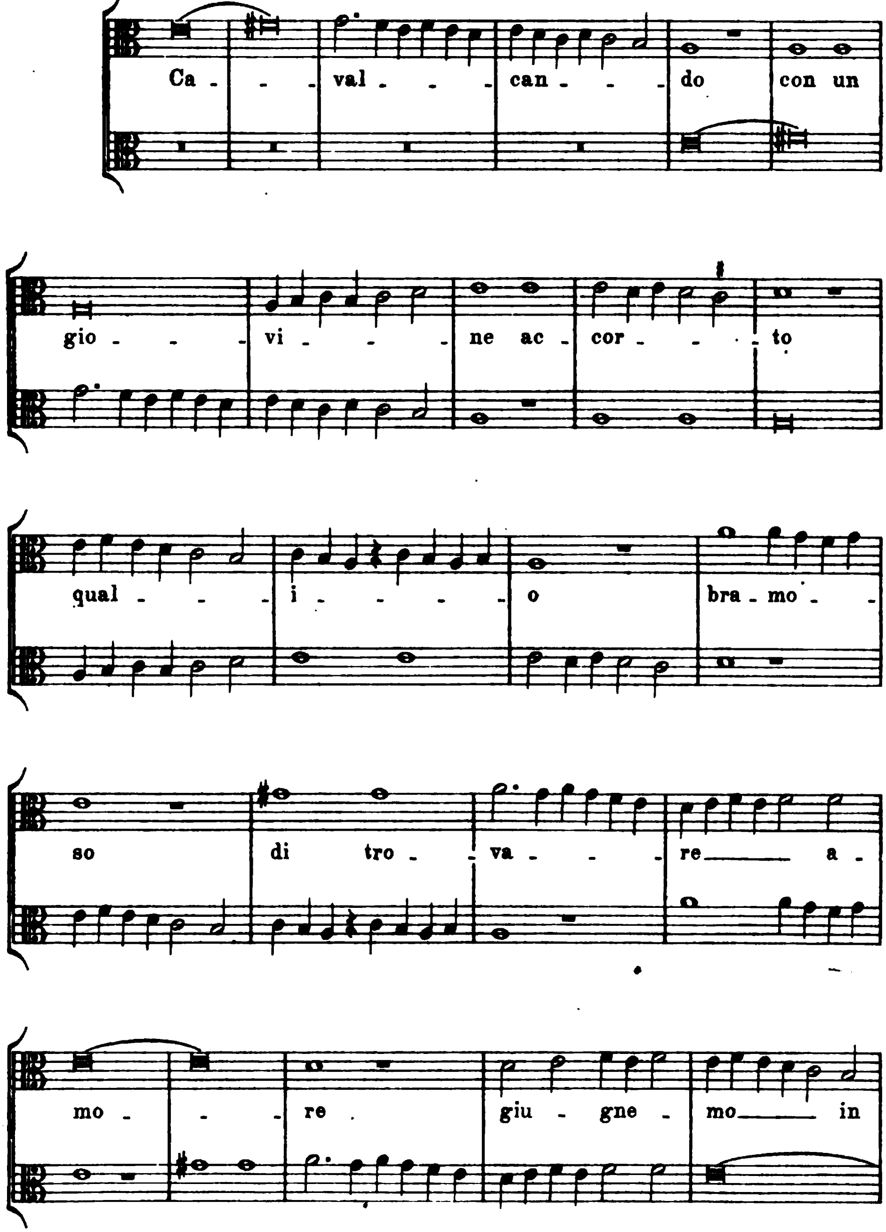

rot - ti — re - mi e
rot - ti re - mi e
ca - na - pi del or - - - - za.
ca - na - pi del or - - - - za.
E
E
vi - vo — di - spec - to - so al - la — mie
vi - vo di - spec - to - so al - la mie
for - - - - - - - - - za.
for - - - - - - - - - - za.
Ritornello.
E
E

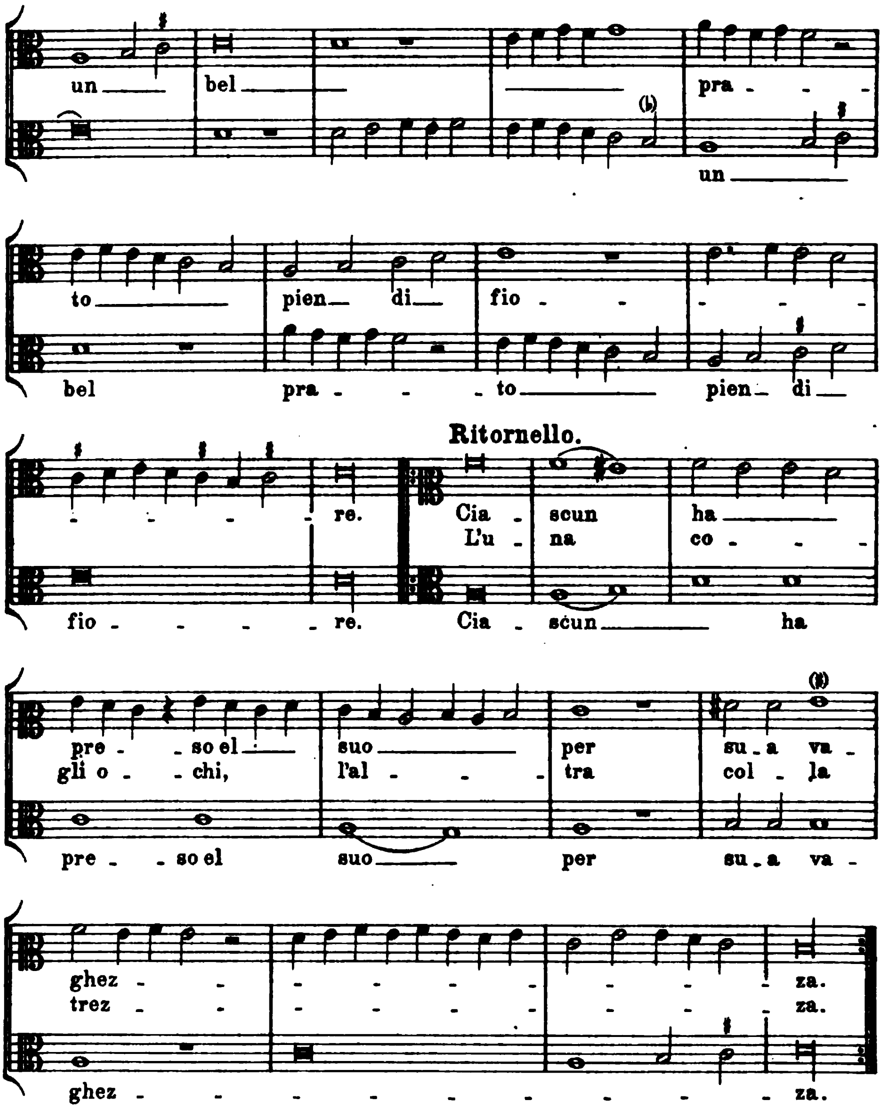


Con l'onde tempestose fra gli scogli,
Venti contrarii vorre' gire in fondo,
Per tormi via da questo cieco mondo.

Nr. 6.

Florenz, Panciat. 26. **Magister Petrus.**
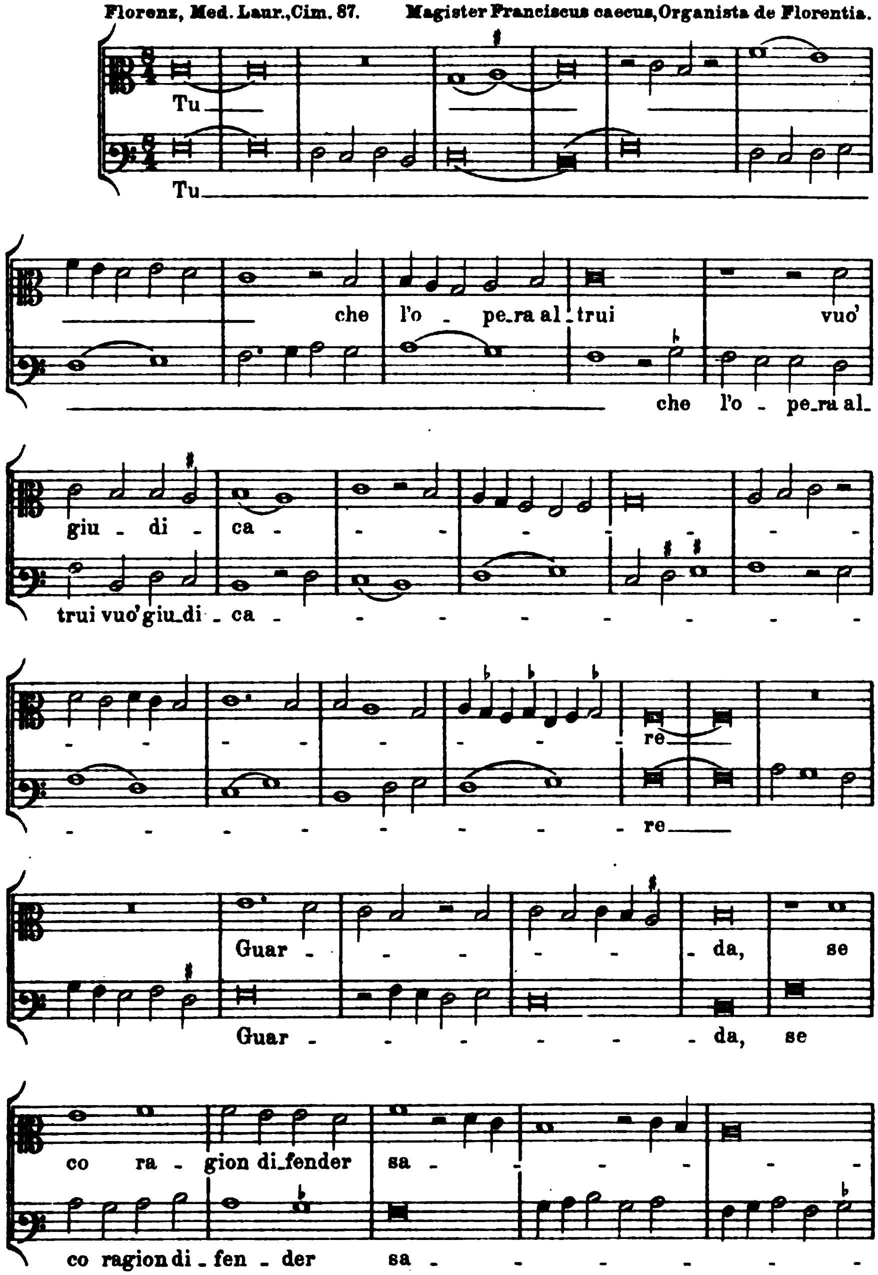




Guardando in mezzo di questa verdura
Vedemo Amor in forma d'una dea,
Che due doncelle in suo braccio tenea.
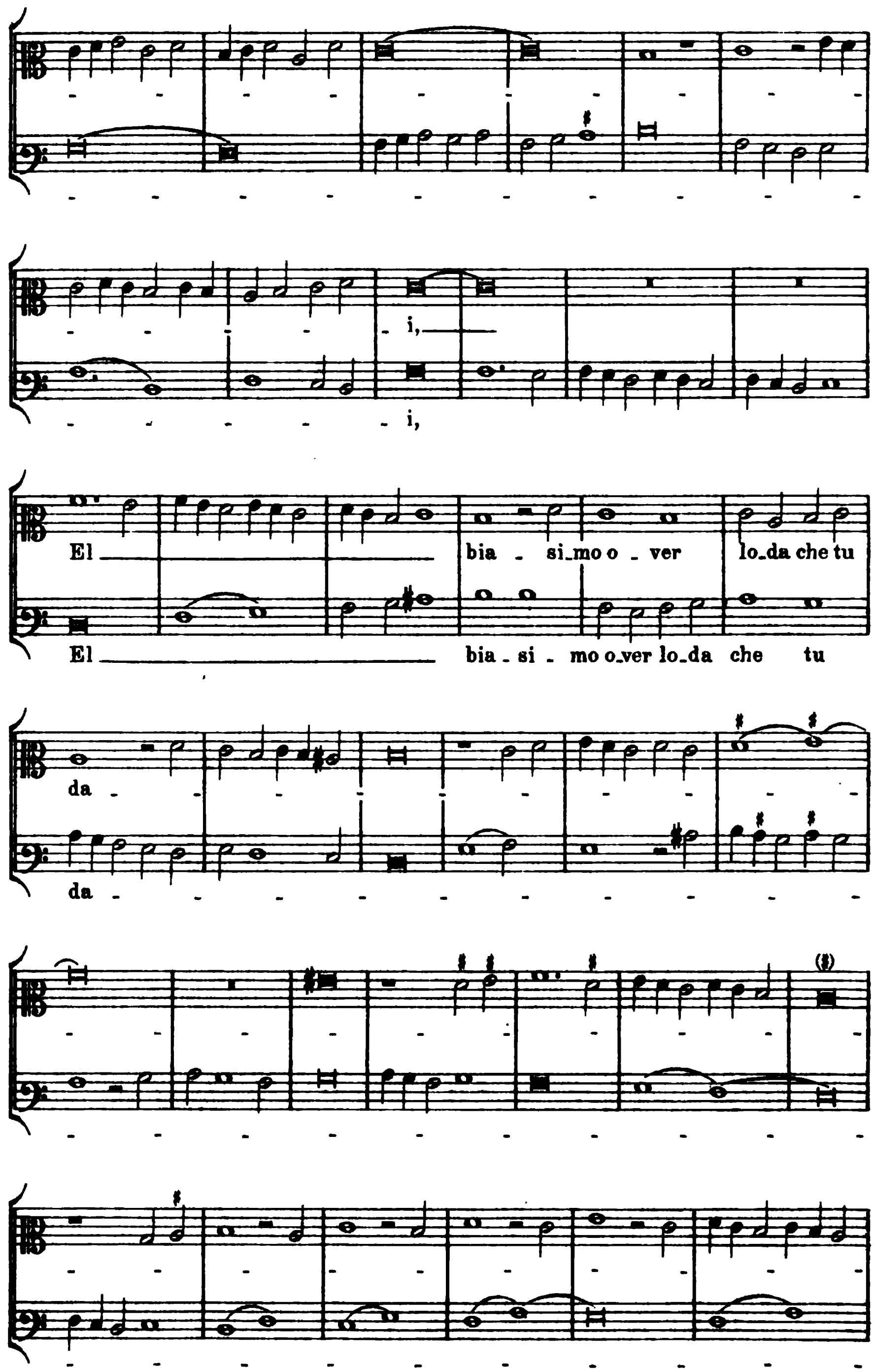
L'una biondetta cogli occhi leggiadri,
L'altra col viso benigno et humile
E di coraggio ciascuna gentile.

Quando ci vide Amor, le braccia aperse
Allor queste col raggio di sua vista
.........trambi d'amorosa lista.
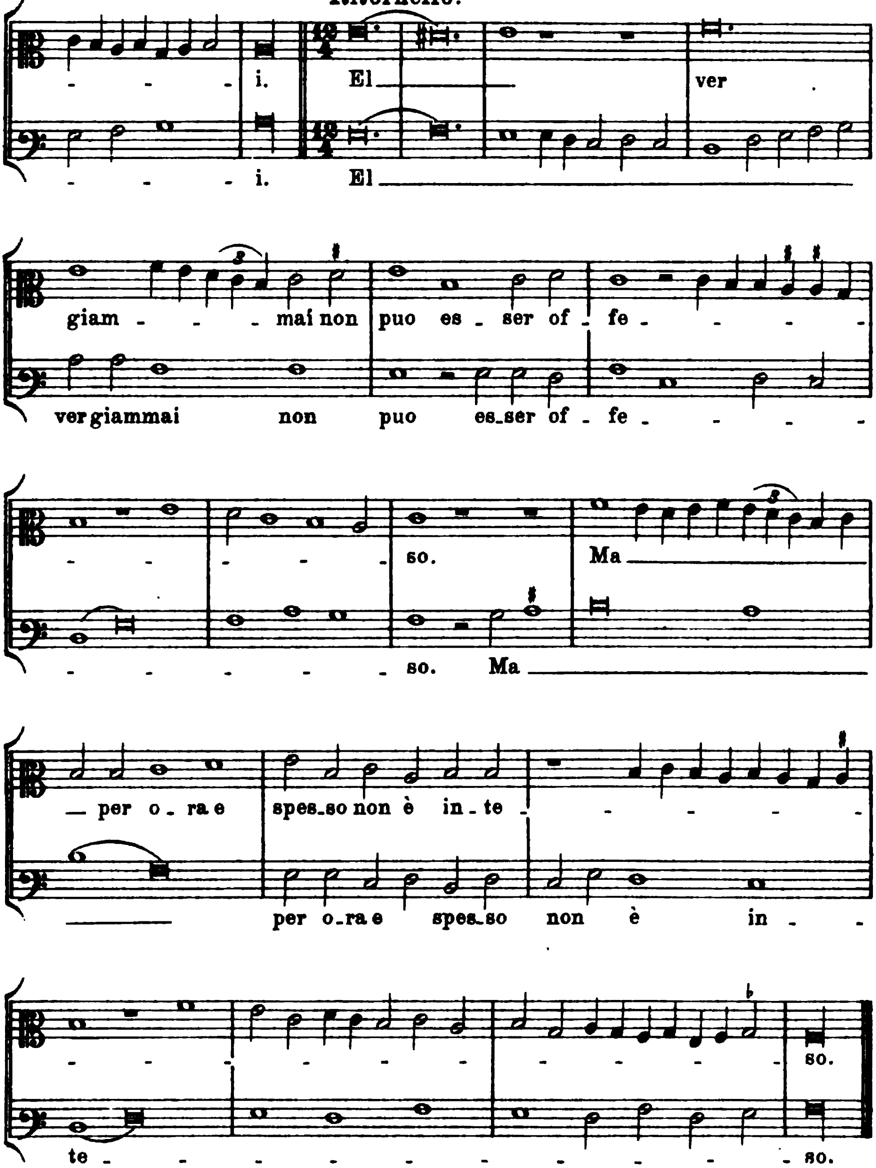
Nr. 7.

Florenz, Med. Laur., Cim. 87. **Magister Franciscus caecus, Organista de Florentia.**




i,
i,
El bia - si_mo o - ver lo_da che tu
El bia - si - mo o_ver lo_da che tu
da
da

Ritornello.
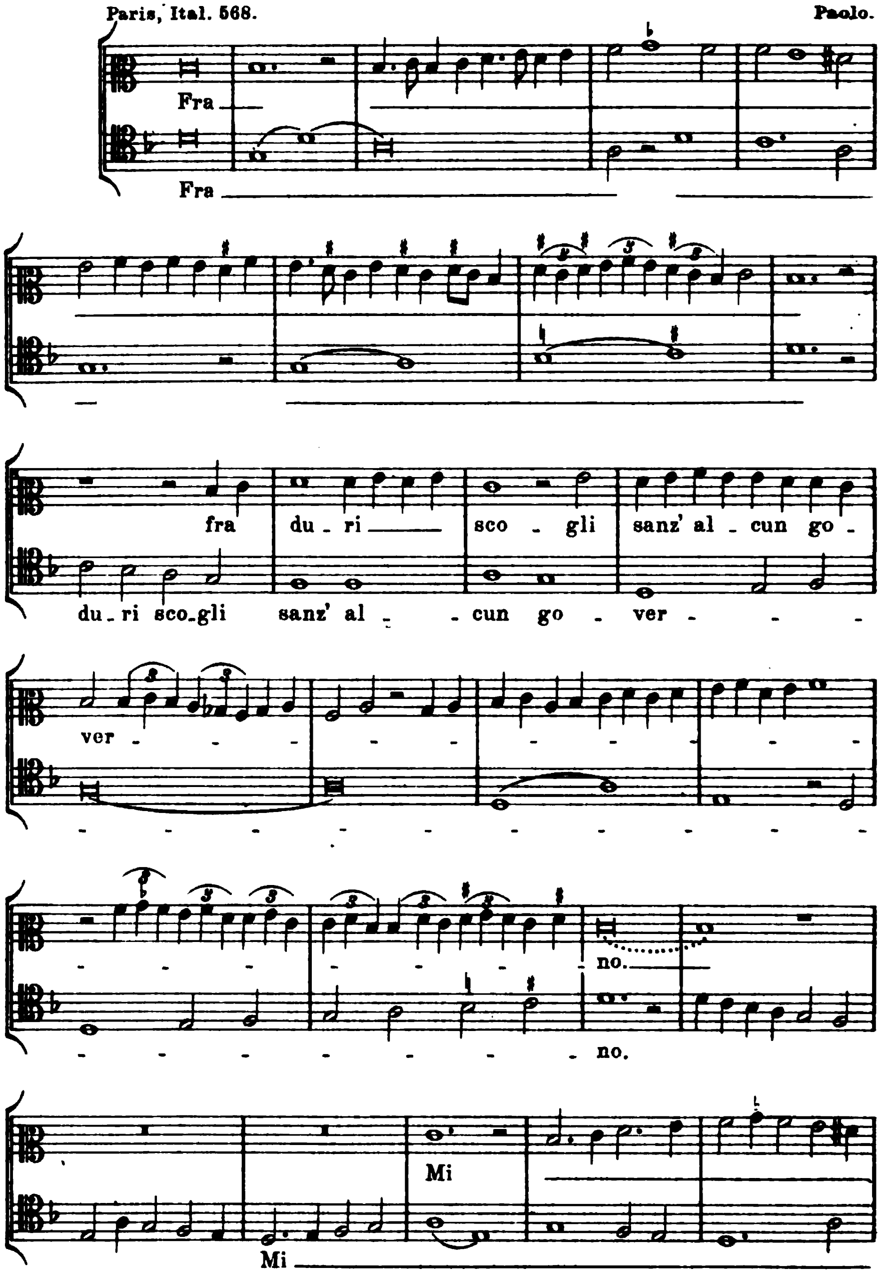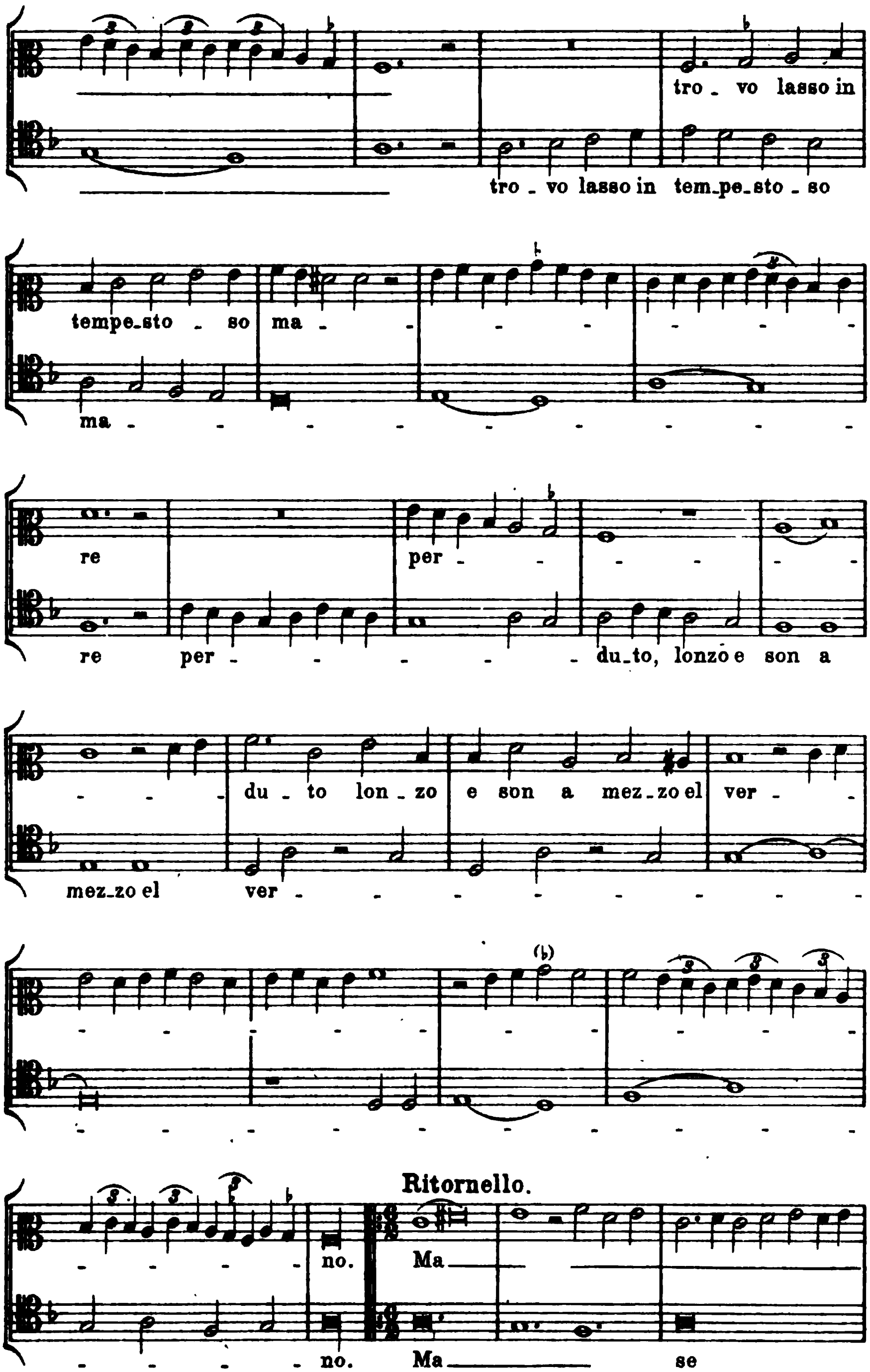


Se giudichi secondo el tuo parere
E la ragion non vedi ispesse volte,
Ispregi quel ch'è degna lode molte.
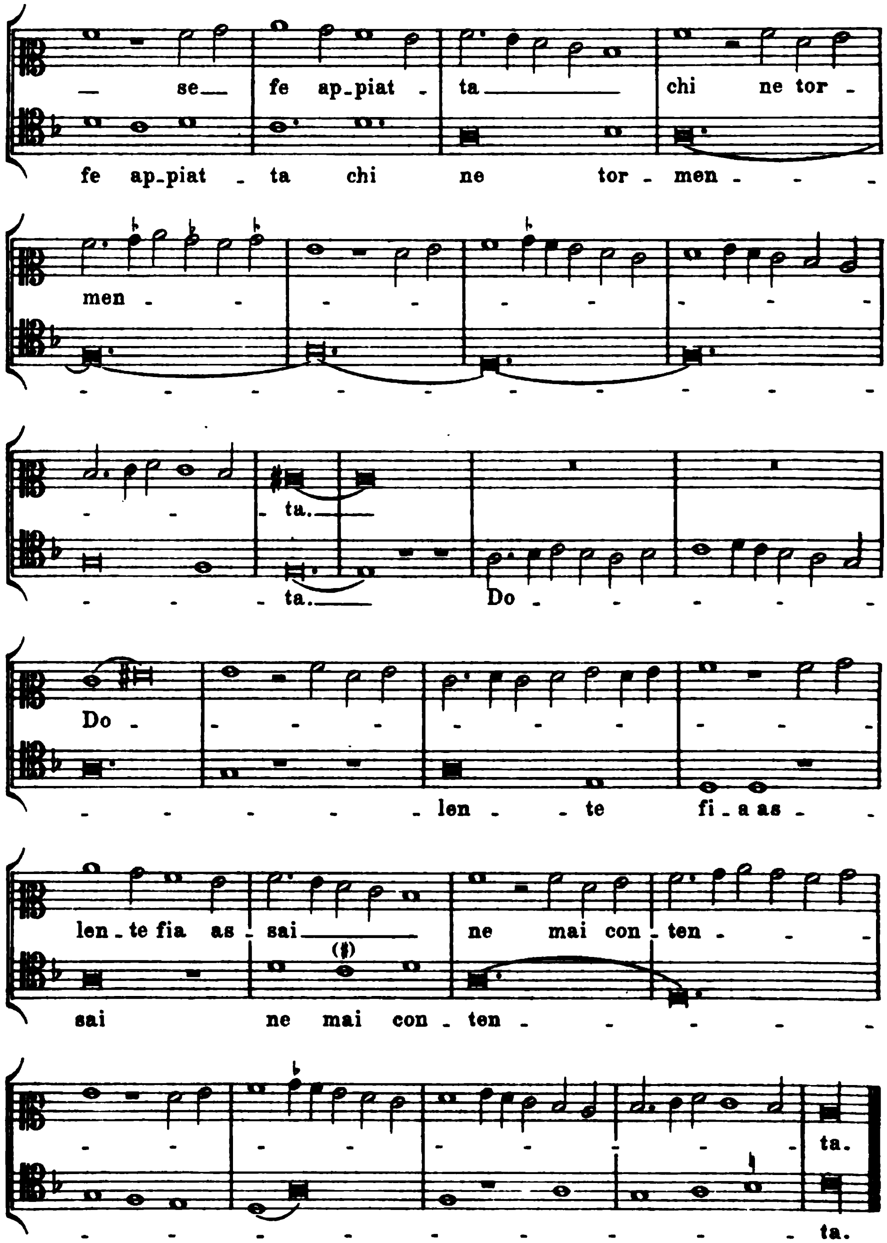
Nunque debba tacere chi parla affatto
Che suo ignoranza scuopre al uom che intende.
Cosi colui pur se medesimo offende.

Nr. 8.

Paris, Ital. 568. Paolo.




tro - vo lasso in
tro - vo lasso in tem-pe-sto - so
tempe-sto - so ma -
ma -
re
per -
re per - du-to, lonzo e son a
du - to lon - zo e son a mez-zo el ver -
mez-zo el ver -
Ritornello.
no. Ma
no. Ma
se



Naufragando come uom suol fare
Di scorpio quella casa mi spaventa
Che suole a' più periti ajuto dare.
Ma se fe.....

Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes.

von

Johannes Wolf.

(Berlin.)

Gegen Anfang des 16. Jahrhunderts wurde es immer fühlbarer, daß eine Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern notwendig sei. Das Leben der Geistlichen, das Wirken der Kirche, der Gottesdienst, der fast völlig in Marien- und Heiligendienst aufging, die Werkverdienstlichkeit, alle diese Faktoren gaben einsichtigen Männern zu denken und forderten sie dazu auf, ihre warnende Stimme hören zu lassen. Einer der furchtlosesten Streiter im Kampfe gegen die verderbte Kirche war Luther. Unbekümmert um Bann und Acht hielt er fest sein Ziel im Auge, den Gottesdienst von den eingeschlichenen Schäden zu befreien, und scheute, als der römische Stuhl ihm vollständige Verständnislosigkeit entgegenbrachte, auch vor der letzten Konsequenz, der Trennung von Rom, nicht zurück. Die Absicht, eine neue Kirche zu gründen, hatte er von vornherein nicht. Seine Reformen knüpfen stets an die alte Kirche an. Seine Achtung vor der Tradition bewahrte ihn davor, achtlos bei Seite zu werfen, was nicht direkt mit der heiligen Schrift in Widerspruch stand. Darum trug er auch Scheu, an der musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes zu rühren, und suchte nach Möglichkeit von dem ihm vertrauten, aus Jahrhunderte langer Entwickelung hervorgegangenen Kunstwerke der Messe und aus den übrigen Feiern in die musikalische Liturgie der evangelischen Gottesdienste hinüberzuretten. Will man also von dieser eine klare Vorstellung gewinnen, so ist es unumgänglich notwendig, von der musikalischen Liturgie der katholischen Kirche Ausgang zu nehmen.

In der Mitte des katholischen Gottesdienstes steht die Messe. Von den Nebenfeiern des *Matutinum*, der *Laudes*, der *prima*, *tertia*, *sexta*, *nona hora*, der *Vesperae* und des *Completorium* kommen für die evangelische Kirche nur Mette und Vesper mit *Completorium* als diejenigen Gottesdienste, an denen in der alten Kirche die Gemeinde teil nahm, in Betracht. Hier soll nur vom Hauptgottesdienst, der Messe, gehandelt werden.

Eingeleitet wurde die Messe durch den 43. Psalm (das *initium missae*) und das *Confiteor*, in welchem der Priester und der Ministrant als Ver-

treter der Gemeinde ihre Sünden bekennen und sich gegenseitig Vergebung wünschen. Hierauf folgt der *Introitus*, ein Wechselgesang mit *de tempore* Charakter, dessen Ausführung dem Chore obliegt und der aus einer Antiphone, einem Psalmenvers und dem *Gloria patri* (der kleinen Doxologie) besteht, und mit Wiederholung der Antiphone abgeschlossen wird. Je nach dem wir es mit einer an Wochentagen, kleineren Festen, Sonntagen oder größeren Festen celebrierten Messe zu thun haben, intonieren 1, 2, 3 oder 4 Sänger die Antiphon und wechseln im Vortrage mit dem Chore ab. Während der Passionszeit und der Charwoche fällt die kleine Doxologie fort[1]).

Auch der folgende Teil der Messe das *Kyrie*, in welchem die Barmherzigkeit Gottes angerufen wird, fällt dem Chore zu. Es besteht aus einer dreimaligen Wiederholung von *Kyrie eleison*, *Christe eleison* und *Kyrie eleison* und hat je nach der Festzeit verschiedene Melodie.

An das Kyrie schließt sich an der Lobgesang der Engel, der, mit den Worten *Gloria in excelsis Deo* vom Priester intoniert, von der Stelle *Et in terra* an durch den Chor übernommen wird.

Das nun folgende Gebet, die Kollekte, wird vom Priester je nach dem Charakter des Tages verschieden vorgetragen. An hohen Festtagen läßt er die auf *f* recitierende Stimme, wofern sich im Satze mehrere durch den Sinn bedingte Text-Einschnitte finden, beim ersten tieferen stufenweis zur Terz herabgehen und sofort sprungweise zum *tonus currens f* zurückkehren *(punctum principale)*, während er sie beim zweiten um einen halben Ton sinken läßt *(semipunctum)*[2]). An kleineren Fest- wie an Wochentagen verharrt seine Stimme entweder auf *f* oder springt allein zum Schluß eine kleine Terz abwärts[3]).

An die Kollekte reiht sich an die Epistel des Tages, welche vom Priester auf einem Tone recitiert wird. Nur beim Fragezeichen senkt sich seine Stimme um einen halben Ton, kehrt aber sofort wieder in den Hauptton zurück.

Zwischen der Epistel und dem Evangelium hat das *Graduale* Platz, welches von zwei Sängern und dem Chore im Wechsel vorgetragen wird. Es besteht aus einzelnen Psalmenversen und dem *Alleluia* mit sich anschließender Sequenz[4]) oder Prose. Statt des Alleluia mit Sequenz wird

---

1) Vgl. F. X. Haberl, Magister Choralis (Regensburg, Pustet, 1884) S. 76 ff.

2) Das *punctum principale* stimmt mit dem *acutus* der bei Ornithoparch (*Musicae activae Micrologus*, 1517) mitgeteilten Kirchen-Accente überein, während das *semipunctum* mit dem *moderatus* gewisse Ähnlichkeit hat. (Vgl. J. W. Lyra, Andreas Ornithoparch von den Kirchen-Accenten, Gütersloh 1877, S. 20.)

3) Der *accentus medius* des Ornithoparch.

4) Nach J. de Grocheo (Sammelbände der IMG I, 126) kommt die Sequenz nur in Anwendung, wenn die Messe mit größerer Feierlichkeit celebriert wird. Gewöhn-

in der Fastenzeit ein *tractus*, das ist eine längere sequenzenartige Komposition, gesungen.

Die Lektion des folgenden Evangelium fällt dem Priester zu. Die hier angewendete Stimmbewegung ist eine reichere als beim Vortrage der Epistel. Beim Fragezeichen senkt sich die Stimme vom *tonus currens* um einen halben Ton, beim Punkte oder Ausrufungszeichen um eine kleine Terz, kehrt aber sofort zum Haupttone zurück.

Nach Verlesung des Evangeliums intoniert der Priester das Nicänische Glaubensbekenntnis *Credo in unum deum*, welches vom Chore bei den Worten *Patrem omnipotentem* aufgegriffen und von ihm zu Ende geführt wird. Hiermit schließt der erste Teil der Messe, die sogenannte Katechumenen-Messe ab.

Nunmehr beginnt mit dem Offertorium, einem aus einem Psalmenvers bestehenden kleinen Chorgesange mit de tempore-Charakter, durch welchen, wie Johannes de Grocheo[1]) in seiner *Theoria* sagt, die Herzen der Gläubigen angefeuert werden sollen, in Demut ihr Opfer darzubringen, die eigentliche Messe.

Nach stillen Gebeten *(secreta)* ertönen die Präfationen des Priesters, Lobpreisungen, die auf die Feier des Tages bezug nehmen und, je nach der Kirchenzeit *solemniter* oder *ferialiter* ausgeführt, bald reichere, bald weniger reiche melodische Bewegung aufweisen. Eingeleitet werden sie durch einen Wechselgesang des Priesters mit dem Chore: *Dominus vobiscum* — *Et cum spiritu tuo* — *Sursum corda* — *Habemus ad Dominum* etc. Zum Abschluß gelangen sie durch das Trishagion des Chores, das je nach der Kirchenzeit verschieden ist.

Im *canon missae*, den der Priester während des *Sanctus* des Chores leise spricht, vollzieht sich bei Lesung der Einsetzungsworte die Umwandlung des Brotes und Weines in den Leib und das Blut Jesu Christi. Es findet die Aufhebung des Sakraments und die Anbetung desselben durch das Volk statt, worauf der Chor das *Benedictus* singt.

Nach einem Gebet um Annahme des nun vollendeten Opfers folgt das Pater noster des Priesters, welches je nach der Kirchenzeit *solemniter* oder *ferialiter* in einer mehr oder weniger bewegten Form des Recitativs gesungen wird.

Unter dem Chorgesange des *Agnus dei* und der *Communio*, die meist aus einem Psalm-Abschnitte besteht, nimmt der Priester Leib und Blut des Herrn und verteilt den Leib an die anwesenden Kommunikanten. Nach den Gebeten der *Postcommunio* entläßt der Priester die Gemeinde

---

lich steht an ihrer Stelle die Koda, aus der sich nach unserer Kenntnis die Form der Sequenz entwickelt hat.

1) Sammelbände der IMG. I, S. 127.

unter Absingung der je nach der Festzeit verschiedenen Formel *Ite missa est*, die der Chor mit *Deo gratias* auf derselben Melodie beantwortet.

Wir sehen somit die Messe musikalisch reich ausgestaltet. Die Gemeinde selbst nimmt so gut wie keinen Anteil am Gottesdienst. Ausführende Organe sind allein der Priester und der mit der Vertretung des Volkes betraute priesterliche Chor. Dem Chore fällt zu die Ausführung von *Introitus*, *Kyrie*, *Et in terra*, *Graduale*, *Patrem omnipotentem*, *Offertorium*, *Sanctus* mit *Benedictus*, *Agnus dei* und *Communio*. Dem Priester lagen im wesentlichen ob die recitativischen Formen: Kollekte, Epistel, Evangelium, *Praefatio* und *Paternoster*. Von den genannten Formen standen bei Festgottesdiensten der Figuralmusik vornehmlich offen: *Kyrie*, *Et in terra*, *Patrem omnipotentem*, *Sanctus* mit *Benedictus* und *Agnus*, das heißt jene Formen, welche wir als die Teile der musikalischen Messe zu bezeichnen pflegen. Aber auch über den gregorianischen Melodien eines Psalmen, einer Antiphone oder einer Hymne konnte sich ein mehrstimmiger fauxbourdonartiger Satz oder eine kunstvolle Motette erheben und den dem Texte gebührenden Platz in der Liturgie einnehmen. Messe und Motette waren die Hauptformen der damaligen Kirchenmusik.

Gerade zu Luther's Zeit muß die Figuralmusik im Gottesdienst besonders breiten Raum eingenommen haben. Uns begegnen Klagen wie die von Georg Rietschel[1]) mitgeteilte der Kölner Provinzialsynode von 1536, daß Chorgesang und Orgelspiel die Epistel, das Glaubensbekenntnis, die Präfation, das Vaterunser, kurz die wichtigsten Teile der Messe, deren Ausführung dem Priester oblag, zu verdrängen oder zu verkürzen suchten. Daß bei einem derartigen Überwiegen der Musik der wahre Gottesdienst durch sie gefährdet scheinen mußte, ist wohl einzusehen, und es wird verständlich, wie Männer von der Bedeutung eines Erasmus von Rotterdam gegen den übermäßigen Gebrauch der Figuralmusik Front machen[2]).

In der gegebenen Darstellung der Messe fanden bisher nur Priester und Chor Erwähnung. Der ganze thätige Anteil des Volkes beschränkte sich im allgemeinen auf kurze Amen- und Kyrieleis-Rufe. Im übrigen stand es, soweit es der Kirchensprache, des Lateinischen, unkundig war, dem Gottesdienst verständnislos gegenüber, wenn es nicht, vorausgesetzt daß es lesen konnte, in den seit Ausgang des 15. Jahrhunderts von der alten Kirche herausgegebenen Plenarien und Meß-Erläuterungen über die Meßhandlung Aufklärung suchte[3]). Wie traurig es aber unter der großen

---

1) Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste, Leipzig 1893, S. 11.

2) Man vergleiche dessen Schrift »von dem Gesange« aus dem Jahre 1521.

3) Es finden sich hierüber eingehende Notizen bei Julius Smend, »Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luther's deutscher Messe«, Göttingen 1896, S. 12 ff.

Masse in dieser Hinsicht aussah, zeigt uns deutlich das bei Riederer[1]) abgedruckte Gespräch des Bruder Heinrich von Kettenbach mit einem frommen Altmütterlein von Ulm aus dem Jahre 1523, aus dem hervorgeht, daß letztere zwar sieben Messen an einem Tage gehört, daraus aber nichts verstanden hat als die Worte *seculorum* und *quantus thomas scarioth.*

Zur Charakterisierung der römischen Messe zur Zeit Luther's ist es schließlich noch notwendig, daran zu erinnern, daß neben die für alle Fest-, Sonn und Wochentage des Kirchenjahres dem Text wie der Melodie nach genau bestimmten Messen[2]) noch diejenigen traten, welche für die später eingeführten Marien- und Heiligenfeste verordnet waren, und daß letztere bei der Fülle der Heiligenfeste das *Proprium de tempore* fast verdrängten.

In welcher Weise hat nun Luther seine Vorlage umgestaltet? Seine Bemerkungen zur musikalischen Liturgie finden sich überall in seinen Werken verstreut. Seine Gedanken über die Messe sind aber vor allem in folgenden Schriften niedergelegt:

1) *Formula missae et communionis pro Ecclesia Wittembergensi*, Dez. 1523. Eine von Paulus Speratus besorgte deutsche Übersetzung kam 1524 unter dem Titel heraus: Eyne weyse Christlich Meß zu halten vnd zum tisch Gottes zu gehen.
2) Deudsche Messe vnd ordnung Gottisdiensts 1526.
3) Brief Luther's an Johann Walther vom 21. Dez. 1527.

Als Ziele seiner Bestrebungen lassen sich erkennen einerseits: den Gottesdienst mit dem Evangelium in Einklang zu bringen, andererseits: der Gemeinde den ihr von den ältesten Gottesdiensten gebührenden Platz im Kultus wieder einzuräumen und den Gottesdienst ihrem Empfinden anzupassen. Als Konsequenz der ersten Bestrebung fällt mit der schriftwidrigen Auffassung des Abendmahls in der Messe das *Offertorium*, die *Secreta* und der eigentliche *Canon missae*, fällt der Heiligen- und Marien-Kultus bis auf das Fest der Reinigung und der Verkündigung. Als Konsequenz der zweiten Bestrebung wird die Funktion des Chores zu Gunsten der thätigen Anteilnahme der Gemeinde bedeutend eingeschränkt und derselbe vor allem seiner priesterlichen Würde entkleidet. Von nun an ist er nur Ausschuß der Gemeinde. Schülerchöre und aus den Bürgerkreisen sich zusammensetzende Kantoreien, Societäten und *Collegia musica* nehmen seine Funktionen auf. Wie aber war die Anteilnahme der Gemeinde am Gottesdienst zu denken? Aus der Auffassung der zum öffentlichen Gottesdienst versammelten Gemeinde als nicht gläubig

1) Abhandlung von Einführung des teutschen Gesangs in die evangelisch-lutherische Kirche, Nürnberg 1759, S. 8 f.

2) Enthalten im *Proprium de tempore.*

oder noch nicht fest gläubig ergab sich für Luther die Notwendigkeit, in Anlehnung an die älteste Kirche die Auslegung der heiligen Schrift in die Mitte eines jeden Hauptgottesdienstes zu stellen. Des weiteren erkannte er von Anfang an, daß er dem Volke die Möglichkeit geben müsse, dem Gottesdienst zu folgen, und daß es notwendig sei, nach dem Vorbilde der Brüder des gemeinsamen Lebens, Wiclef's und Huß's die Muttersprache in den Gottesdienst einzuführen. Schon in der Schrift *De Captivitate Babylonica ecclesiae* heißt es, nachdem er sich für die deutsche Verlesung der Einsetzungsworte ausgesprochen hat: *Cur enim liceat, graece et latine et hebraice Missam perficere, et non etiam alemanice aut alia quacunque lingua?* Aber es erschien ihm nicht opportun, gleich im Anfange mit der deutschen Sprache vorzugehen. Er kannte die Macht der prächtigen Gottesdienste und kirchlichen Musik auf das Volk und wußte nicht, was er ihm vor der Hand dafür bieten sollte. Es fehlte an deutschen Kirchengesängen, die als nur einigermaßen gleichwertig an die Stelle der lateinischen Meßgesänge hätten treten können. Und mit richtigem Blicke erfaßte Luther, daß das Volk nicht im stande war, die Erbschaft des schwierigen gregorianischen Chorals anzutreten. Es brauchte volksmäßige Weisen, brauchte die Liedform. Darum mußte erst diesem Mangel abgeholfen werden, bevor die Umwandlung in die deutsche Messe vorgenommen werden konnte. Vorläufige Sorge war es ihm, die alte lateinische Messe mit der heiligen Schrift in Einklang zu bringen und durch Kürzung unwesentlicherer Teile für die Predigt Platz zu schaffen.

Zu Luther's Meß-Ordnungen ist allgemein zu bemerken, daß er sie keineswegs als bindend für alle evangelischen Kirchen angesehen wissen will. Für erwünscht hält er es, daß die Kirchen einer Herrschaft in ihrem Gottesdienst übereinstimmen. Schriftgemäßheit ist die einzige Bedingung, welche er für alle Ordnungen stellt.

Seine Ordnung der lateinischen Messe liegt vor in der Schrift *Formula missae et communionis pro Ecclesia Wittembergensi*, welche 1523 zuerst für sich in 4° und dann zusammen mit der Abhandlung *De instituendis ministris Ecclesiae ad Clarissimum Senatum Pragensem Bohemiae* in 8° wahrscheinlich bei Köpfl in Straßburg in Druck erschien[1]).

Hierin lassen sich musikalisch-liturgische Reformen nur in geringerem Maße erkennen. Den *Introitus* läßt Luther bestehen, obwohl ihm die ganzen Psalmen lieber wären. Beim *Kyrie*, welches die römische Kirche neunmal[2]) singt, überläßt er es dem Ermessen des Bischofs zu bestimmen, wie oft dasselbe zu wiederholen sei.

1) Von beiden Ausgaben besitzt die königliche Bibliothek Berlin ein Exemplar, unter den Signaturen Luther-Sammlung 3261 und 3322.

2) Das heißt: dreimal *Kyrie eleison*, dreimal *Christe eleison* und wieder dreimal *Kyrie eleison*.

Das *Graduale* ist nach seiner Meinung zu lang und nur dazu angethan, die Gemeinde zu ermüden. Er schlägt vor, sich in allen Fällen auf zwei Antiphonen-Verse und das Alleluia zu beschränken und die Sequenzen, Prosen und *tractus* gänzlich fallen zu lassen. Nur für das Weihnachtsfest sei, wenn es dem Bischof gefalle, noch die Sequenz *Grates nunc omnes*[1]) beizubehalten. Das *Offertorium* und den *Canon missae* läßt Luther, wie bereits erwähnt wurde, gänzlich fort. Ebenso Caspar Kantz in seinen Meß-Ordnungen vom Jahre 1522 und 1524. Andere wie Johannes Oecolampadius in seinem Testament Jesu Christi 1523 behalten das Offertorium in Gestalt eines Gebetes bei, wieder andere wie das Erfurter Kirchenamt von 1526 wandeln es in ein geistliches Lied um[2]). Auch die Churbrandenburgische Kirchen-Ordnung vom Jahre 1540 läßt es als Lied bestehen, wie Rochus von Liliencron in seiner »liturgisch-musikalischen Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700« Seite 20 mitteilt. Den Präfations-Gesang verkürzt Luther. Die Einsetzungsworte des Abendmahls will er, um sie weithin vernehmbar zu machen, auf einem Ton nach Art des sonntäglichen Orations-Gesanges recitiert wissen. Doch hat er auch nichts dagegen einzuwenden, wenn es jemand vorzieht, diese Worte still für sich hin zu sprechen.

Die *communio* erscheint Luther entbehrlich; doch stellt er es anheim, sie zu singen oder fortzulassen. Als *postcommunio* schlägt er die vorreformatorischen Lieder: *Gott sey gelobet und gebenedeyet* oder *Nun bitten wir den heiligen Geist* oder *Ein kindelein so löbelich* vor. Das *Ite missa est* ersetzt er durch ein *Benedicamus domino*, den nach Gefallen ein *Alleluia* angehängt werden kann, oder durch die *Benedicamus*-Gesänge der Vesper.

Wir sehen, die römische Messe ist, abgesehen von einigen Kürzungen, die zum Teil durch die verschiedene Auffassung des Abendmahls bedingt waren, im wesentlichen unverändert geblieben. Rein musikalisch ist nur der Verlust der Sequenzen und Prosen zu beklagen, denen Luther nicht viel Geschmack abzugewinnen vermochte, wenn er auch einigen, wie der Weihnachtssequenz *Grates nunc omnes*, der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* und den Pfingstsequenzen *Sancti spiritus adsit nobis gratia* und *Veni, sancte spiritus* höchstes Lob zollt[3]). Im übrigen erkennt er,

1) Diese wird gewöhnlich Notker Balbulus zugeschrieben. Eine deutsche Bearbeitung liegt uns in Michael Weiße's *Lobt Gott o lieben Christen* (Geistliche Gesänge 1531) vor. (Siehe Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang I, 33).

2) Man vergleiche hierzu die bereits zitierte Schrift von Smend.

3) Es ist hierzu zu vergleichen die vortreffliche Schrift von August Jacob Rambach, Über D. Martin Luther's Verdienst um den Kirchengesang, Hamburg 1813, S. 30 ff.

wo er auch immer vom gregorianischen Gesange spricht, dessen hohe musikalische Bedeutung an. Treffend kommt seine Wertschätzung desselben in der Vermahnung zum Sakrament[1]), zum Ausdruck:

»Viel Gesang in der Messe ist fein und herrlich vom Danken und Loben gemacht und bisher blieben, als das *Gloria in excelsis Deo*, *Et in terra*, das *Alleluia*, das *Patrem*, die *Praefation*, das *Sanctus*, das *Benedictus*, das *Agnus Dei*. In welchen Stücken findest du nichts vom Opfer, sondern eitel Lob und Danck, darum wir sie auch in unserer Messe behalten. Und sonderlich dienet das *Agnus* über alle Gesänge aus der Maßen wohl zum Sakrament; denn es klärlich daher singet und lobet Christum, daß er unsere Sünde getragen habe, und mit schönen kurzen Worten das Gedächtnis Christi gewaltiglich und lieblich treibt.«

Neben dem gregorianischen Chorale wird in der *Formula missae* zum ersten Male dem deutschen Kirchenliede eine gewisse berechtigte Stellung im Gottesdienste eingeräumt. Daß es schon vor der Reformation ausnahmsweise bei hohen Kirchenfesten (wahrscheinlich im Graduale) und auch sonst bei Betgängen, Wallfahrten etc. Verwendung gefunden hat, beweist Hoffmann von Fallersleben in seiner Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit[2]). Vor allem aber sprechen hierfür die Worte Melanchthon's in der »Apologie der Augsburgischen Konfession« Artikel 24:

»Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen weniger teutsche Gesänge gesungen wurden, so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volck teutsch gesungen. Darum ist's so neu nicht.«

Schon 1523 ist sich Luther bewußt, daß dem Volke eine größere thätige Anteilnahme am Gottesdienste gebühre, und daß diese wesentlich im Liede Ausdruck finden müsse an den Stellen, wo in der römischen Messe der Chor das *Graduale*, *Sanctus* und *Agnus dei* anstimmt. »*Quis enim dubitat*«, heißt es in der *Formula missae*, »*eas olim fuisse voces totius populi, quae nunc solus Chorus cantat vel respondet Episcopo benedicenti?*« Diese Stücke, meint Luther, können entweder in demselben Gottesdienst nach einander oder einen Tag um den andern lateinisch und deutsch ausgeführt werden, bis einmal die ganze Messe deutsch gehalten werde. Doch fehlen leider die Dichter oder man kenne sie nicht, die der Kirche würdige geistliche Gesänge singen können. Gebe es aber deren, so mögen sie durch seine Worte angespornt werden, Lieder der Frömmigkeit zu schaffen. Bis dahin solle man sich nach der Communion

---

1) Luther-Ausgabe Walch X, 2698. — Erlanger Ausgabe Bd. 23, S. 190f.

2) Hannover 1861, S. 7ff. — Bäumker (Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen II, S. 9) tritt der Meinung, daß das deutsche Lied im vorreformatorischen Gottesdienste Anwendung gefunden hätte, entgegen.

der alten Gesänge: *Gott sei gelobet und gebenedeiet*[1]), *Nu bitten wir den heiligen Geist* und *Ein Kindelein so löbelich* bedienen.

Daß Luther den Gedanken der deutschen Messe nicht wieder fallen ließ, sondern emsig an seiner Verwirklichung arbeitete, beweist uns seine eigene dichterische Thätigkeit, gerade in dieser Zeit und sein Brief an Spalatin, in welchem er diesen und Johann von Dolzigk, churfürstlich-sächsischen Rat, um deutsche Psalmenlieder bittet[2]). Offenbar hat aber Luther kein Gehör gefunden und blieb auf sich angewiesen, bis die ersten in die Masse gedrungenen Lieder Anklang und Nachahmung fanden. Bald übertrug er christlich reine lateinische Hymnen ins Deutsche, bald legte er schriftwidrigen Liedern, um die Melodie zu retten, neue Texte unter, bald schuf er in enger Anlehnung an die heilige Schrift und besonders an den Psalter ganz neue Gesänge. Hier und, wie wir sehen werden, in den Altargesängen galt es, neue Weisen zu erfinden. Noch Ende 1524 ist er in einem Schreiben an seinen Freund Hausmann in Zwickau recht mutlos[3]):

»Daß die Messe in der deutschen Sprache gelesen werde, wünsche ich vielmehr als verspreche solches, weil ich diesem Werk, das die Musik und einen besonderen Geist erfordert, nicht gewachsen bin.«

Es widerstrebte seinem künstlerischen Empfinden, die Übersetzungen den alten Melodien unterzulegen. Dies beweisen aufs deutlichste seine Worte in der Schrift »wider die himmlischen Propheten« aus der Wende des Jahres 1524:[4])

»Ich wollt heute gern eine deutsche Messe haben und ich gehe auch damit umbe; aber ich wollt ja gerne, daß sie eine rechte deutsche Art hätte. Denn daß man den lateinischen Text verdolmetscht und lateinischen Ton oder Noten behält, laß ich geschehen, aber es laut nicht artig noch rechtschaffen. Es muß beide Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen; sonst ists alles ein Nachahmen wie die Affen thun.«

Luther legte selbst Hand ans Werk und versicherte sich beim Chur-

1) In diesem Liede märzt Luther die Stelle »und das heylige sacramente, an unserm letzten Ende, aus des geweyeten priesters hende« als späteren Zusatz aus (»quae adiecta est ab aliquo d. Barbarae cultore, qui sacramentum tota vita parvi ducens, in morte hoc opere bono speravit vitam sine fide ingredi. Nam et numeri et musicae ratio illam superfluam probant«).

2) Siehe E. L. Enders, Luthers Briefwechsel IV, S. 273f. Es kam Luther vor allem auf den ersten und siebenten Bußpsalmen (Psalm 6 und 143) und Psalm 119 an. Für den Fall aber, daß diese in Reime zu bringen Spalatin und J. von Dolzigk zu schwer fallen sollte, schlug er die Psalmen 33, 34 und 103 vor.

3) Den Originaltext siehe bei Enders, a. a. O., V, S. 52. Deutsch liegt er vor bei Walch XVIII, S. 2500.

4) Erlanger Ausgabe Bd. 29, S. 203.

fürsten der Beihilfe und des künstlerischen Rates von Conrad Rupff und Johann Walther. Des letzteren Bericht, welcher uns bei Praetorius[1]) vorliegt, zeigt aufs deutlichste, wie ernst es Luther auch mit Bewältigung des musikalischen Teiles meinte:

»Denn da Luther vor 40 Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an den Churfürsten zu Sachsen und Herzog Johannsen hochlöblicher Gedächtnis, seiner Churfürstlichen Gnaden derzeit alten Sangmeister Herrn Conrad Rupff und mich gen Wittenberg erfodern lassen, dazumahlen von der Choralnoten und Art der acht Ton Unterredung mit uns gehalten, und beschließlich hat er von ihm selbst die Choralnoten *octavi toni* der Epistel zugeeignet und *sextum tonum* dem Evangelio geordnet, und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir *sextum tonum* zum Evangelio nehmen; und weil S. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir *octavum tonum* zum Epistel ordnen. Hat auch die Noten über die Episteln, Evangelia, und über die Worte der Einsetzung des wahren Leibes und Blutes Christi selbst gemacht, mir vorgesungen und mein Bedenken darüber hören wollen. Er hat mich die Zeit drey Wochen lang zu Wittenberg aufgehalten, die Choral-Noten über etliche Evangelia und Episteln ordentlich zu schreiben, bis die erste deutsche Meß in der Pfarrkirchen gesungen ward.«

Hier erfahren wir also aus sicherster Quelle, daß Luther die Melodien zu den Episteln, Evangelien und Einsetzungsworten in der deutschen Messe selbst geschaffen hat. Es drängt sich uns nun die Frage auf, ob man denn sonst von der musikalischen Bethätigung Luther's Zeugnis hat? Daß er über das musikalische Rüstzeug verfügte, besagt schon sein Lebensgang: Lateinschüler und Singeknabe, Mönch, Priester. Die Ausübung der priesterlichen Funktionen setzte einen nicht unbedeutenden Schatz musikalischen Wissens voraus, den Luther bei seiner ausgesprochenen Liebe zur Musik, die in goldenen Worten bei jeder Erwähnung derselben zu Tage tritt, sicherlich bis ins kleinste beherrschte. So oft er auch die musikalische Theorie berührt, zeigt er eingehende Fachkenntnis. Sein Urteil über zeitgenössische Meister, wie Josquin und Senfl, ist feinsinnig und treffend und hat durchaus nichts Dilettantenhaftes. Daneben wissen wir, daß er mehrere Instrumente spielte, daß er gute Hausmusik pflegte und mit Meistern, wie Senfl, Walther, Rupff, Georg Rhau, Jöppel und Wolf Heinz zu Halle im Verkehr stand. Und daß er auch im mehrstimmigen Satz nicht unerfahren war, beweist ein Brief an Johann Agricola[2]), aus dem hervorgeht, daß Luther einen vorhandenen dreistimmigen Satz zu bessern und eine vierte Stimme hinzuzufügen verstand. Es ist also auch hiernach wahrscheinlich, daß er dann und wann selbst Melodien schuf. Außer bei den genannten Altar-

1) *Syntagma musicum* I, S. 447—453: siehe auch Rambach, a. a. O., S. 209 ff.

2) Mitgeteilt bei Rambach, a. a. O., S. 206.

weisen verbürgt Walther Luther's Urheberschaft noch bei der Melodie zu »Jesaia dem Propheten das geschah« und Sleidanus in den Kommentarien, Buch 16, bei »Eine feste Burg ist unser Gott«, welches Lied aber erst aus der Wende des Jahres 1528[1]) stammt. Als weitere Zeugen der Kompositions-Thätigkeit Luther's führt Rambach S. 215 Paul Eberus[2]) und David Chytraeus[3]) auf. Zu den Luther'schen Liedern gesellten sich sehr bald andere und wurden früh zu Gesangbücher verbunden. Aus dem Titel des Achtliederbuches vom Jahre 1524, des ältesten evangelischen deutschen Gesangbuches, mit dem Wortlaut: »Etlich Christliche lyeder Lobgesang und Psalm dem reinen Wort Gottes gemeß auß der heiligen schrifft durch mancherley hochgelerter gemacht in der Kirchen zu singen, wie es denn zum teyl berayt zu Wittenberg in Übung ist«, geht, wofern wir es nicht mit einem Buchhändler-Tric jener Zeit, in der der Nachdruck Triumphe feierte, zu thun haben, hervor, daß die Lieder bereits in den Wittenberger Kirchengebrauch übergegangen waren.

Nachdem so alles wohlweislich vorbereitet war, kam Luther Ende 1525 mit seiner deutschen Messe an die Öffentlichkeit. Wie aus seinem Briefe an Joh. Lange in Erfurt[4]) hervorgeht, wurde sie am 29. Oktober zum ersten Male in Wittenberg versuchsweise abgehalten, um, wie Riederer in der citierten »Abhandlung« richtig vermutet, nach Genehmigung durch den Kurfürsten am 25. Dezember 1525 definitiv eingeführt zu werden. Luther's Schrift »Deudsche Messe vnd ordnung Gottisdiensts« erschien 1526 in Wittenberg in klein 4°, 24 Blatt stark[5]).

Daß Luther die Reihe deutscher evangelischer Meß-Ordnungen nicht eröffnete, geht aus der bereits citierten vortrefflichen Schrift von Julius Smend, Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luther's deutscher Messe (Göttingen 1896), hervor. Von den dort behandelten Meß-Ordnungen will ich nur anführen: die Meß-Ordnung von Karlstadt 1521/22 für Wittenberg, die Meß-Ordnung von Caspar Kantz für Nördlingen 1523, das Testament Jesu Christi von Johannes Oecolampadius 1523, die Ordnung Thomas Müntzer's aus demselben Jahre, die Meß-Ordnung des Augustinerklosters in Wittenberg 1524, die angeblich in Wittenberg erschienene und Bugenhagen zugeschriebene Ordnung »Von der Evangelischen Meß«, die auf die Meß-Ordnung von Kaspar Kantz zurückgeht, die Ordnung des Theobald Schwarz für Straßburg 16. Februar 1524,

1) Vgl. Friedrich Zelle, Ein feste Burg ist unser Gott. Berlin, Hermann Heyfelder, 1895.

2) Vorrede zu Nic. Hermann's Sontagsevangelien, Wittenberg 1560.

3) *Cantica sacra in usum ecclesiae et juventutis Hamburgensis*, Hamburg 1588.

4) E. L. Enders, a. a. O., V, 257.

5) Ein Exemplar besitzt die königliche Bibliothek Berlin unter der Signatur Luther-Sammlung 4651.

Ordnungen für Nürnberg, Königsberg, Wertheim, Wendelstein, und schließlich die Preußische Gottesdienst-Ordnung vom Juli 1525, welche sich zwar an die *Formula missae* anlehnt, darin aber weit über sie hinausgeht, daß die meisten Meßsätze deutsch gesungen werden können. Auch Zwickau, in welcher Stadt Luther's Freund Nicolaus Hausmann als Pfarrer wirkte, ist Wittenberg mit der deutschen Messe voraufgegangen. Doch gefiel es Luther nicht, wie aus seinem Briefe vom Sonntage Laetare 1525 hervorgeht[1]), daß Hausmann zu den deutschen Worten die lateinischen Noten beibehielt.

Selbst jetzt, wo Luther über eine deutsche Meß-Ordnung verfügt, will er die lateinische Messe durchaus nicht abgethan wissen. Seinen Standpunkt charakterisiert die Stelle:

»Denn ich ynn keynen weg wil die Lateinische Sprache aus dem Gottesdienst lassen gar wegkommen, denn es ist mir alles um die Jugend zu thun. Und wenn ich's vermöcht, und die Griechische und Ebräische Sprache wäre uns so gemein als die Lateinische und hätte so viel feiner *musica* und Gesangs als die Lateinische hat, so sollte man einen Sontag um den andern in allen vieren Sprachen: Deutsch, Lateinisch, Griechisch, Ebräisch Messe halten, singen und lesen.«

Ganz besonders notwendig hält er die Beibehaltung der lateinischen Messe für die Feste, »bis man deutsche Gesänge genug dazu habe«. Das Werk sei im Anheben und noch nicht alles bereit, was dazu gehört. Es ist ihm offenbar viel daran gelegen, die Fest-Gottesdienste durch reichere musikalische Ausgestaltung vor den übrigen auszuzeichnen. Der stete Gebrauch desselben beschränkten Materials widersteht seinem feinen musikalischen Empfinden. Und später noch, als bereits eine größere Menge deutscher Gesänge vorlag, sagte er im Unterricht der Visitatoren an die Pfarrherren« im Kapitel »von menschlicher Kirchenordnung[2])«:

»An hohen Festen, als Christtag, Ostern, Auffahrt, Pfingsten, oder dergleichen, wäre gut, daß zur Messe etliche lateinische Gesänge, die der Schrift gemäß, gebraucht würden. Denn es ist ein Ungestalt, immerdar einen Gesang singen. Und ob man schon deutsche Gesänge will machen, daß sich daß nicht ein iglicher vermesse, ohne die Gnade dazu haben.«

In ähnlicher Weise spricht er sich in dem Kapitel »von täglicher Übung in der Kirche«[3]) aus und empfiehlt, »daß man an den herrlichsten Festen sänge die lateinische *Introitus*, *Gloria in excelsis Deo*, *Halleluia*, die reinen Sequenz, *Sanctus*, *Agnus Dei*«.

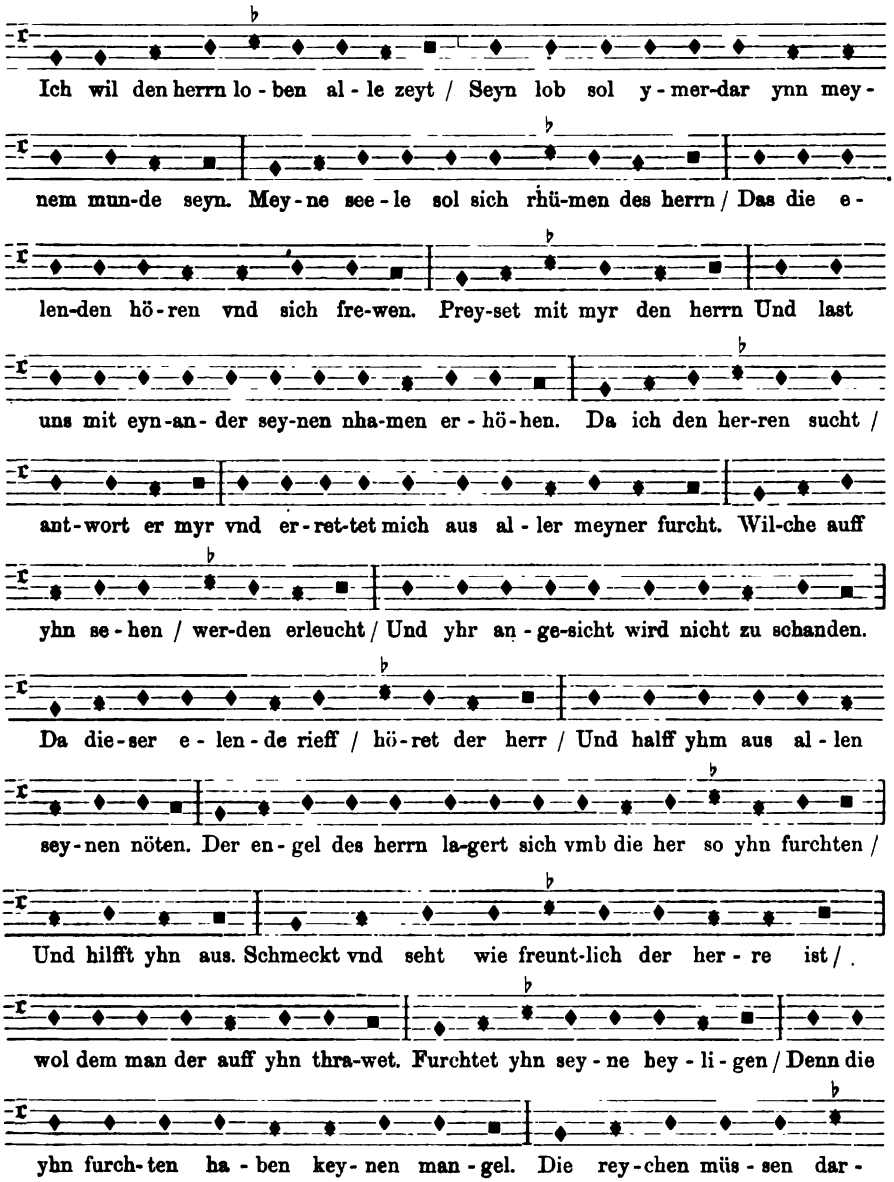
Doch schreiten wir nun zur Darlegung der deutschen Messe. Schon in der »Formula« hatte Luther ausgesprochen, daß ihm an Stelle des
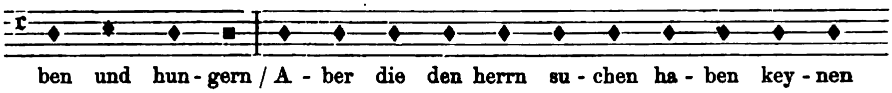
1) E. L. Enders, a. a. O., V, 144.

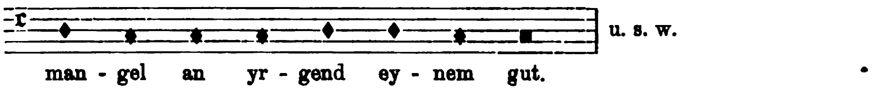
2) Walch X, S. 1950 ff. — Erlanger Ausgabe Bd. 23, S. 46.

3) Walch X, S. 1960 ff. — Erlanger Ausgabe Bd. 23, S. 58.
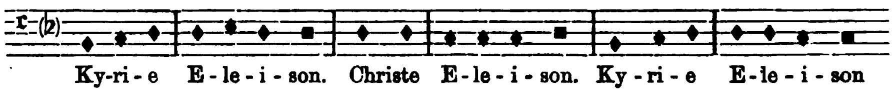
Introitus mit seinen einzelnen Psalmenversen die ganzen Psalmen lieber wären. Demgemäß ordnet er jetzt zu Anfang der Messe ein Psalmenlied oder einen deutschen Psalmen im ersten Kirchentone an. Die Weise, welche er für letzteren darbietet, lehnt sich eng an die alte Psalmodie an, die von *f* zum Reperkussionston *a* aufsteigt und bei den Kadenzierungen an Texteinschnitten die benachbarten Töne *b* und *g* berührt.







Auch das *Kyrie*, welches nur dreimal zu wiederholen ist, benutzt die alte Psalmenweise:



Das *Gloria in excelsis* fällt fort. Es kann uns dies nicht wundern, wenn wir aus den liturgischen Studien des Abtes J. M. Dupoux[1]) erfahren, daß das *Gloria* durchaus nicht im allgemeinen Gebrauch der Messe gewesen ist. Nach den *Libri Pontificum* I, 129 hatte es im 2. Jahrhundert nur im Weihnachts-Gottesdienste Platz. In die sonntägliche Messe wurde es erst zu Anfang des 6. Jahrhunderts aufgenommen, jedoch mit der Beschränkung, daß dieser Gesang nur von Bischöfen, und allein an bestimmten Tagen[2]) von den gewöhnlichen Priestern angestimmt werden dürfe. Bis ins 16. Jahrhundert hinein soll das *Gloria* auch in einigen deutschen und französischen Kirchen der Pontificalmesse am Charfreitag vorbehalten geblieben sein. Das Gloria fehlt aber nicht durchgehend allen evangelischen deutschen Meß-Ordnungen. Das in Erfurt 1527 zum schwarzen Horn gedruckte Gesangbuch enthält z. B. das deutsche Gloria, wie aus Schöber's Beyträgen zur Liederhistorie[3]) hervorgeht. In Fortfall kam das Gloria in der *Missa pro defunctis* sowie in den zur Fastenzeit gelesenen Messen[4]).

Die folgende Kollekte »Allmächtiger Gott etc« ist auf *f in unisono* zu lesen, d. h. Luther hat hier den Orationston, der in der römischen Kirche für die Gebete der gewöhnlichen Sonntags-Gottesdienste in Anwendung kam, gebraucht.

Die Art, wie Luther die Episteln und Evangelien gesungen wünscht, setzt einen musikalisch fein gebildeten Geistlichen voraus, der in jedem Augenblicke im stande ist, aus dem Tonfall der Sprache eine Melodie zu entwickeln.

Im Prinzip folgt Luther der alten Lehre von den Kirchenaccenten,

1) In der »*Santa Cecilia*« (Torino, M. Capra) *Anno III numero 10.*

2) Nach Berno von Reichenau zu Weihnachten.

3) Zweyter Beytrag (Leipzig 1760) S. 43.

4) Vergl. die Musiklehre des Joh. de Grocheo in Bd. I dieser Zeitschrift S. 125 und U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, Artikel »Gloria«.

wie sie uns im *Micrologus* des Andreas Ornithoparchus entgegentritt[1]). Wie dieser beachtet auch er aufs peinlichste die Interpunktion des Textes und giebt Tonformeln für *periodus*, *colon*, *comma*, *interrogatio*, etc. die sich aber wesentlich von denen des gregorianischen Gesanges unterscheiden.

Als Beispiel für Epistel und Evangelium liegen je zwei in der deutschen Messe und der Anfang je eines dritten in der Beilage zu einem Briefe Luther's an Walther vom 21. December (Sonnabends St. Thomä) 1527 vor[2]).

Nebenbei bemerken will ich, daß mir die Datierung des Briefes zweifelhaft erscheint. Wir wissen, daß mit Beihilfe Walther's Ende 1525 die deutsche Messe vollendet vorlag und in praktischen Gebrauch genommen wurde. Was brauchte nun Luther 1527 Walther noch einmal einen Entwurf vorlegen und zwar einen Meß-Entwurf, der musikalisch dem andern weit unterlegen ist? Die einzige Möglichkeit wäre die, daß Luther seinen Entwurf vom Jahre 1525 als für die allgemeine Praxis zu schwierig erkannt hatte und nun eine ganz einfache für weniger musikalische Geistliche bindende Fassung vorlegen wollte. Der Wortlaut der Beilage ist folgender:

»Zum *Introit* soll ein Psalm gehen, aufs aller engest gefaßt, *ut sit:*

f f f f f g f e e f f f f f f f f (f) e e f
Ich will loben den Herren allezeit, Sein Lob soll immer in meinem Munde sein.

Auch weil deutzsch Sprach fast monosyllabisch ist, mussen die Final-Noten ein sondere Art haben, wie Ihr wohl wisset[3]). Der Epistel Noten mußt irgend *in octavo tono* gehen, doch fast hunden:

g g g ga a g g gh a g ag g g h a g
Nun wir gerechtfertigt sind, haben wir Friede mit Gott durch etc.

Des *Evangelii* Noten *quinti toni* auch hunden:

g g g g g g g ga g g | g g g ga g g g g
In der Nacht, da Jhesus verrathen ward, nahm er das Brod, dankt und brachs und
g g e e e d ed . d d d d e d d d c d c
gabs seinen Jungern und sprach: Nehmet hin und esset, das ist mein Leib, der
c e c d c c
fur euch gegeben wird.

Quaesitum.

g g g e e d e e d d d d d d d c d d e
Jhesus sprach zu seinen Jungern: Wißt ihr, daß uber zween Tage Ostern ist?

Darnach ist noch das *Sanctus* und *Agnus Dei*, so ist die Messe ganz.«

1) Vergleiche die bereits citierte Schrift von Justus W. Lyra, Andreas Ornithoparchus von den Kirchenaccenten, Gütersloh 1877; siehe auch Naue, Altargesänge, Halle 1845 und O. Fleischer, Neumenstudien, Teil 1 (Leipzig 1895) Kapitel 11.
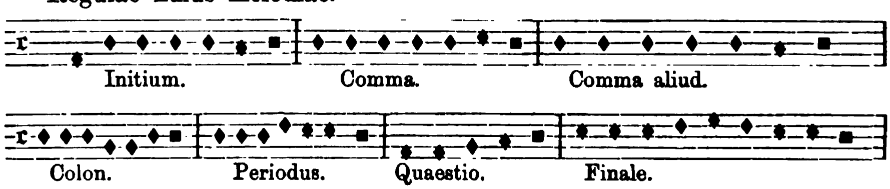
2) Siehe Enders, a. a. O., Bd. VI, S. 152 ff.

3) Diese Worte lassen aufs deutlichste Luther's Anlehnung an die Lehre von den Kirchen-Accenten erkennen, wie sie bei Ornithoparch (a. a. O.) vorliegt.
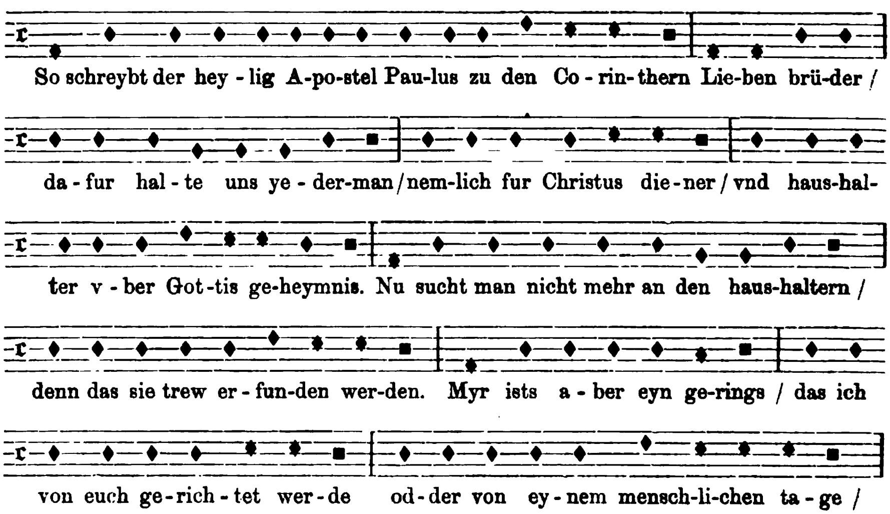
Luther weist hier, wie in der deutschen Messe, die Episteln dem 8. Kirchentone zu. Er begründet die Wahl dieser Tonart im Gespräch mit Walther damit, daß Sankt Paulus ein ernster Apostel sei — Worte, die seine Kenntnis der Ton-Charakteristik beweisen; Johannes de Muris nennt z. B. den achten Ton *seriosus*. Die gebotenen Melodien unterscheiden sich wesentlich von dem Epistelton der römischen Kirche, der im allgemeinen nur einen Ton benutzt und allein beim Fragezeichen die Stimme um einen halben Ton sinken läßt. Nach den in der »deutschen Messe« aufgestellten Gesetzen erhebt sich bei der epistolischen Lesung die Stimme anfangs von *g* um eine Quarte zum *tonus currens c*, steigt oder fällt beim Komma von diesem *c* um einen Ton, springt beim Kolon eine kleine Terz abwärts, um sofort wieder zum *tonus currens* zurückzukehren, steigt in der Frage stufenweis von *g* zu *c* auf und schließt, indem sie über *c* hinaus bis *f* steigt und stufenweis auf *c* als Schlußton zurückkehrt. Luther's Regeln und Beispiel zum Epistelton sind folgende:
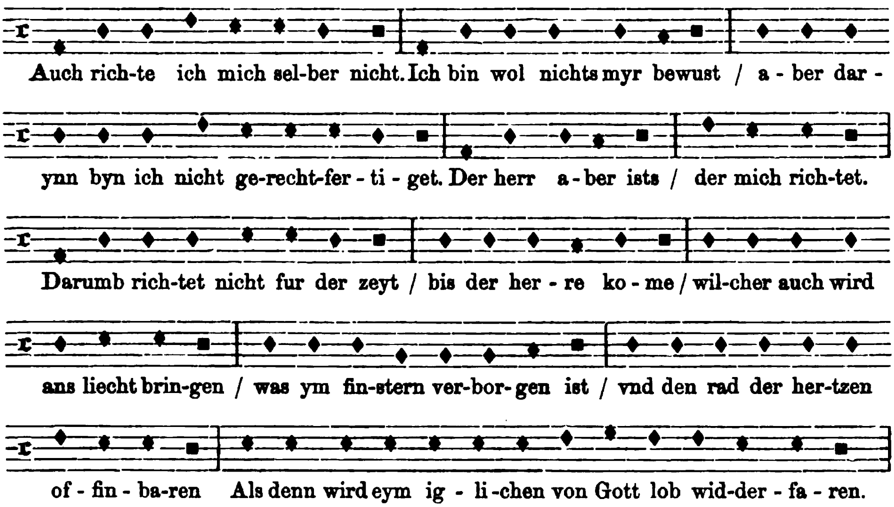
Periodus est finis sententiae.
Colon est membrum periodi.
Comma est incisio vel membrum coli.

Regulae huius melodiae.



Exemplum.





»Auff die Epistel singet man eyn deudsch lied/ Nu bitten wyr den heyligen geyst/ odder sonst eyns vnd das mit dem gantzen Chor.«

Es taucht nun die Frage auf, ob Luther sich hier den Chor mehrstimmig singend gedacht hat? Als Chor fungierte in den meisten Fällen der Schülerchor. Für die Schüler hatte nun bekanntlich Luther 1524 mit Walther im »Geystlichen gesangk Buchleyn« die von ihm anerkannten, teils von ihm selbst, teils von andern herrührenden Kirchenlieder in 3—6stimmigem Satz herausgegeben[1]). Aus der Vorrede desselben geht aufs deutlichste hervor, daß er diese sowohl im Schulgesange »an stelle der bullieder und fleischlichen Gesänge« als auch im Gottesdienst gesungen wissen will. Vergegenwärtigt man sich nun, daß die Melodie im Tenor liegt, so wird es begreiflich werden, daß das Zusammengehen des mehrstimmigen Chores und der Gemeinde keineswegs dazu angethan war, den Gemeinde-Gesang zu heben. Dies wird sicherlich auch Luther erkannt haben. Ihm klang aber wahrscheinlich die deutsche Messe ohne Mitwirkung jeglicher Figuralmusik im Verhältnis zu der musikalisch reich ausgestalteten römischen Messe zu dürftig. Darum seine stete Klage über den Mangel an guten deutschen Kirchengesängen, darum zum Teil auch die Konzession der lateinischen Messe.

An dieses zweite Gemeindelied schloß sich das Evangelium an. Von den hierfür vorliegenden drei Luther'schen Melodien sind zwei und zwar die erste Evangelium-Melodie der deutschen Messe, sowie die im Brief an Walther gegebene mit *quinti toni* bezeichnet. Die dritte, welche sich in der der deutschen Messe angehängten »*Exercitatio* odder vbunge der

1) Eine Neuausgabe von Otto Kade liegt als 7. Band der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung vor.

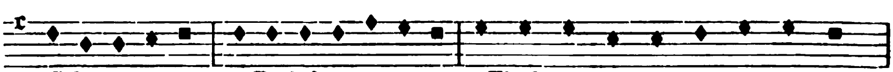
melodeyen« findet, geht offenbar aus dem 6. Tone. Walther giebt in seinem Bericht bei Praetorius allein den 6. Ton als Evangelien-Ton mit der Motivierung an: »denn Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich«, wieder ein Beispiel für Luther's Kenntnis der Lehre von der Tonarten-Charakteristik. Analysieren wir das Beispiel des 6. Tones, so erkennen wir in ihm den Typus der oben geschilderten Epistel-Melodie wieder. Es enthält als Komma-Kadenz [*f f f*] *g f*, als Periodus-Kadenz [*f g a a a* . . .] *a g f*, als Final-Kadenz [*f g a a a* . . . .] *b a g f* und als *quaestio* oder *interrogatio* *c c d e f*.

Hiervon unterscheiden sich wesentlich die Formeln, welche Luther selbst für die Interpunktions-Stellen bei Lesung der evangelischen Perikopen darbietet. Das Beispiel, welches den Formeln unmittelbar folgt, zeigt uns aber keineswegs die Anwendung aller angegebenen Stimm-Bewegungen. Die Beobachtung, daß drei ausführende Organe (*vox Evangelistae*, *vox personarum*, *vox Christi*) unterschieden werden, läßt uns erkennen, daß unserm Reformator hier die feierliche Vortragsweise der Passion in der Charwoche vorschwebt, wo drei Priester oder Diakone sich in der Weise in die Lesung teilen, »daß der erste die vom Heiland gesprochenen Worte übernimmt, der zweite die Erzählung des Evangelisten, der dritte die Worte einzelner, des Volks, der Feinde etc.« [1]) Für jede der drei unterschiedenen Rollen giebt Luther die typischen melodischen Wendungen des Anfangs, der Komma-, Kolon- und Periodus-Kadenzen, sowie des Schlusses:

[Vox Evangelistae].

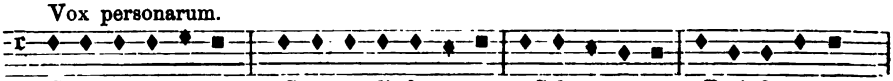


Initium. Comma. Comma aliud.

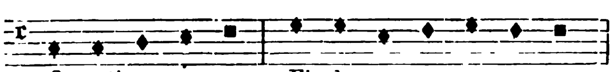


Colon. Periodus. Finale.

Vox personarum.

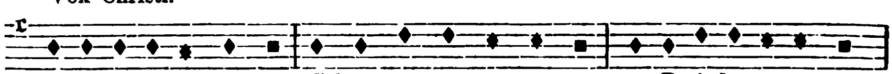


Comma. Comma aliud. Colon. Periodus.



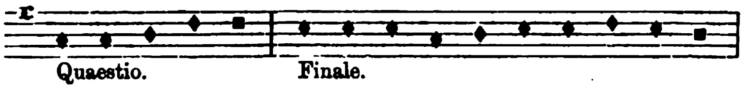
Quaestio. Finale.

Vox Christi.



Comma. Colon. Periodus.

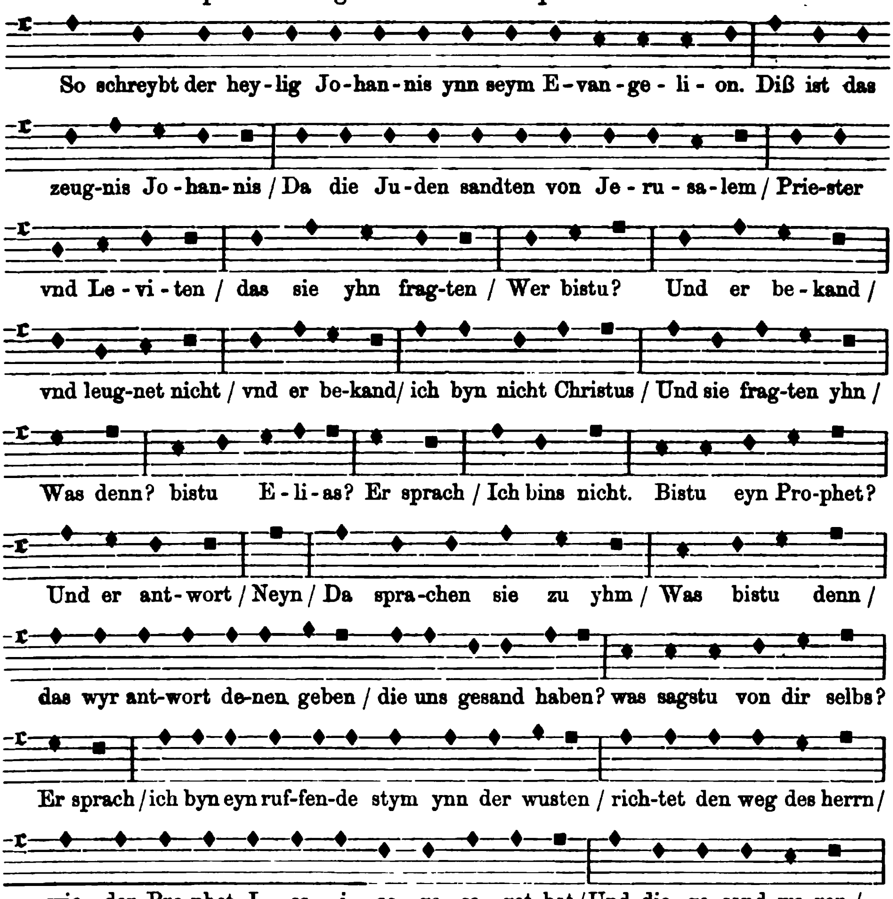
1) Zu vergleichen ist F. X. Haberl, Magister Choralis (Regensburg 1884), S. 88 f.

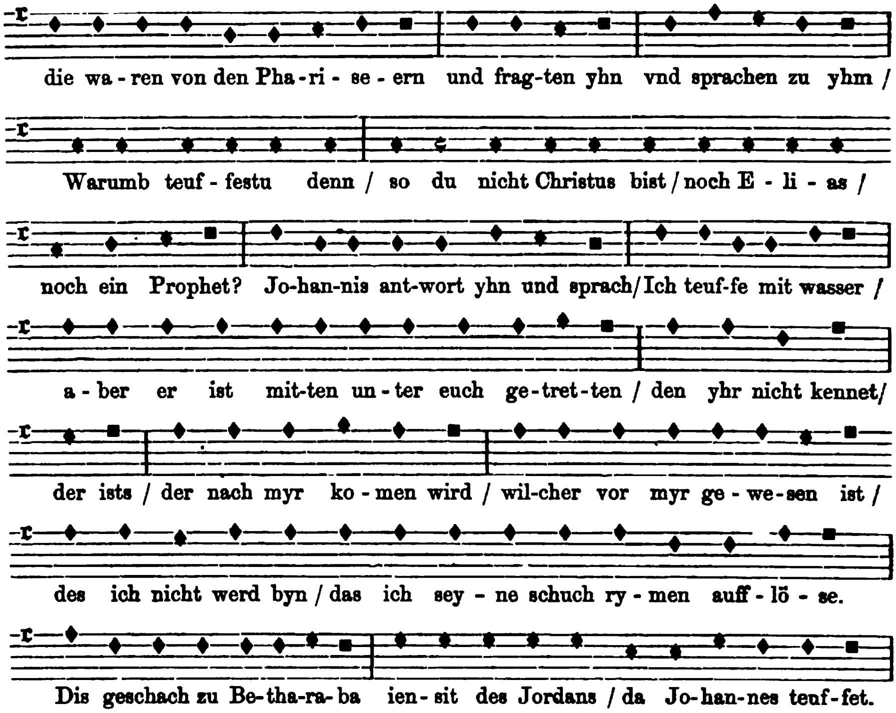


Zwar heißt es in der deutschen Messe: »Darnach lieset er das Evangelion ynn *quinto tono*«, genauer gesprochen haben aber die Melodie-Wendungen des Evangelisten, in denen neben dem spärlich gebrauchten Reperkussionston *c* vor allem der Ton *a* vorherrscht, mehr plagalen Charakter und sind die Melismen der *vox Christi* mit den vorherrschenden Tönen *f* und *a* als dem 6. Tone angehörig zu betrachten. Allein die *vox personarum* trägt unzweifelhaft den Charakter des 5. Tones.

Als ergänzendes Beispiel für den feierlichen Vortrag des Evangeliums liegt allein die Melodie der Einsetzungs-Worte vor, die unten folgen wird. Luther's eigentliches Beispiel für den Evangelien-Ton ist aber dieses:

Exemplum Evangelii Dominicae quartae in adventu.

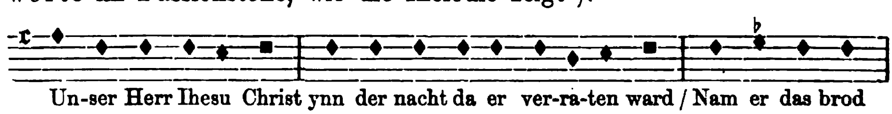




»Nach dem *Evangelio* singt die gantze Kirche den glauben zu deudsch: Wyr gleuben all an eynen gott.«

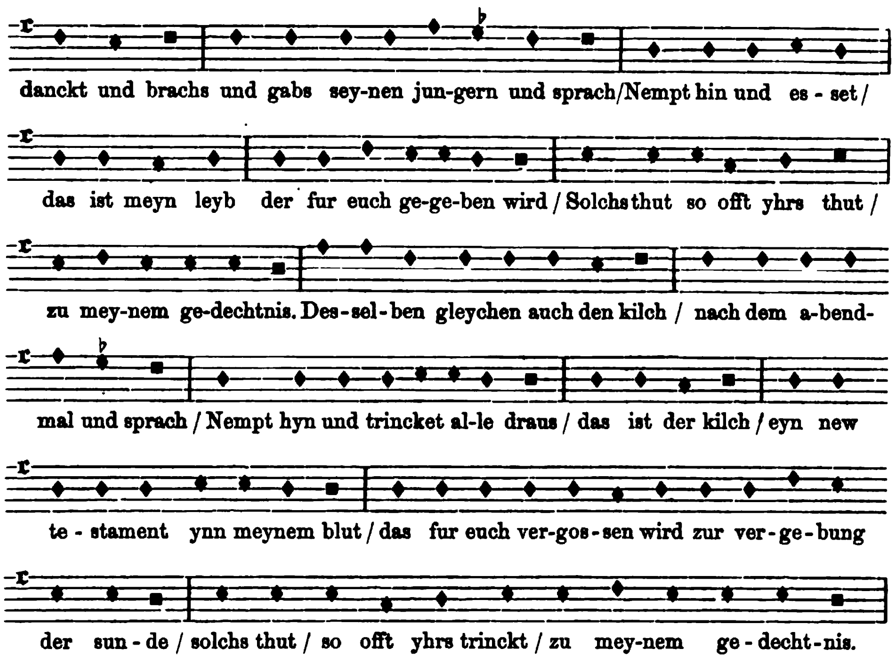
Es ist dies nicht die erste gereimte Ubertragung des *Credo*. Die älteste mir bekannte findet sich in der Handschrift des Nicolaus von Kosel, in der Universitätsbibliothek Breslau I, quarto 466, wo der noch heute üblichen und auch von Luther beibehaltenen Melodie sowohl der lateinische, als auch der deutsche Text: *Wir glauben in eynen got schepfer himels und der erden* untergelegt ist[1]).

Es folgt nun die Predigt vom Evangelium des Sonntags, eine Umschreibung des Vaterunser, sowie eine Vermahnung an die, welche zum Sakrament gehen wollen. Darauf singt der Prediger die Einsetzungsworte im Passionstone, wie die Melodie zeigt[2]):
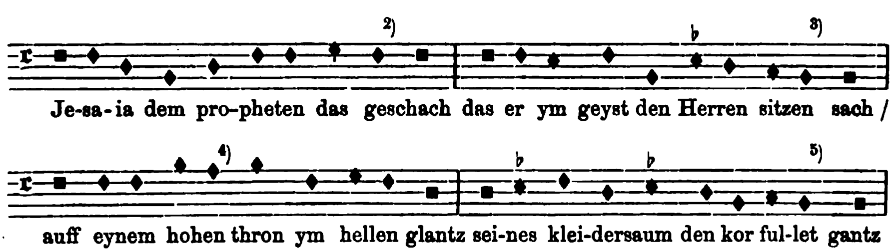


1) Der Text liegt im Neudruck vor bei Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes S. 259.

2) Joh. Spangenberg, Kirchengesenge Deusch auff die Sontage und fürnemliche Feste (Magdeburg, Michael Lotther 1545), bringt sowohl diese Melodie Luther's wie auch dessen Epistel- und Evangelienton wieder zum Abdruck.



Während der Austeilung des Brotes ist zu singen »das deudsche *sanctus* odder das lied/ Got sey gelobet odder Johans Hussen lied/ Jhesus Christus unser heyland« und bei Darreichung des Kelches, »was übrig ist von obgenanden liedern odder das deudsch *Agnus dei*«. Mit Kollekte und Segen schließt die Messe.

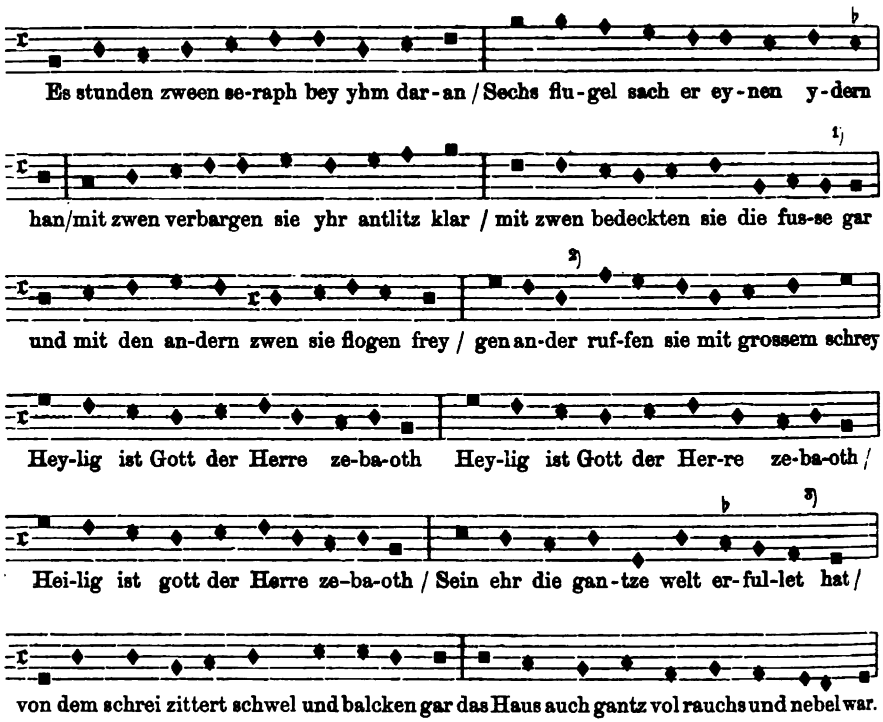
Als deutsches Sanctus gilt das Lied »Jesaias dem Propheten das geschah«, welches, wie wir aus dem mehrfach citierten Walther'schen Berichte wissen, dem Texte wie der Melodie nach von Luther herstammt[1]):



1) In dem von Luther selbst durchgesehenen Klug'schen Gesangbuche von 1543/44 und dem Babst'schen von 1545 sowie in allen späteren ist bei dem Liede, »Jesaia dem Propheten« generaliter ein ♭ vorgezeichnet, also — zum Schaden der Melodie — die Doppeldeutigkeit des *b* als ♭ *rotundum* und ♮ *quadratum* beseitigt.

2) In allen folgenden Drucken *d*. 3) Später *g*.

4) Später *f*. 5) Später *g*.



Es ist eine prächtige Weise im 5. Tone, die sich an den Wortaccent aufs engste anlehnt. Von **Walther** befragt, wie er solche Stücke voll des heiligen Geistes schaffen konnte, antwortete Luther:

»Der Poet Virgilius hat mir solches gelehret, der also seine *Carmina* und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich applicieren kann: Also soll auch die *Musica* alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten.«

Unter dem deutschen *Agnus dei* ist der Gesang *Christe du Lamm Gottes* zu verstehen.
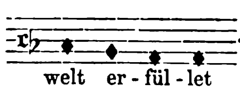
Es wird bereits Verwunderung erregt haben, daß in den Verordnungen Luther's nicht ein einziges Mal der Orgel Erwähnung geschieht. Daß dieselbe zur damaligen Zeit in der römischen Kirche eine bedeutende

---

1) Später: 

2) Später *d*, welches auch besser in die melodische Bewegung paßt.

3) In dem Klug'schen Gesangbuche: 

Alle andern Drucke haben 

Rolle spielte, habe ich früher bereits erwähnt. Sie diente, wie aus der bereits angeführten Schrift Rietschel's hervorgeht, zur Einleitung des Gottesdienstes, als Begleitung einzelner Chorstücke und zur Ausführung einzelner Meßsätze im Wechsel mit dem Chore.

Luther selbst war dem Orgelspiel in der Kirche nicht besonders günstig gesinnt. Die mit Rat Doctoris Martini von Bugenhagen und Jonas eingeführte Neuordnung des Gottesdienstes für die Kanoniker der Schloßkirche zu Wittenberg verbietet sogar ihren Gebrauch in der Messe: »*Organa vero ad missam non debent adhiberi.*« Wir haben indes ein sicheres Zeugnis für die Verwendung der Orgel bei der Messe in Luther's Sphäre, in Eisenach sowohl, als in der Wittenberger Pfarrkirche mit dem *Itinerarium* des Wolfgang Musculus, welcher die beiden Gottesdienste, denen er an den Sonntagen Cantate und Exaudi 1536 auf der Reise zu den Wittenberger Konkordien-Verhandlungen beizuwohnen Gelegenheit hatte, aufs genaueste beschrieben hat. Danach spielte die Orgel nach dem Introitus ein einleitendes Stück und führte im Wechsel mit dem Chore oder der Gemeinde das *Kyrie*, *Patrem*, das an Stelle des *Graduale* stehende Lied, sowie das deutsche *Credo* (Wir glauben all an einen Gott) aus. Von einer Begleitung des Chor- oder Gemeinde-Gesanges durch die Orgel ist nirgends die Rede. Und so oft auch die Orgel oder die Organisten in Kirchen-Ordnungen, Gesangbuchs-Vorreden, Anstellungs-Dekreten etc. der damaligen Zeit erwähnt werden, niemals gewinnt man den Eindruck, daß die Orgel als notwendig zum Gottesdienst gehörig betrachtet wird. Es hat also durchaus nichts Wunderbares, wenn Luther der Orgel nicht Erwähnung thut.

Überblicken wir noch einmal die deutsche Messe, so sehen wir, wie Luther in Anlehnung an die römische Messe etwas musikalisch Neues geschaffen hat. An die Stelle des priesterlichen Chores ist die Gemeinde getreten, die in der ihrem Empfinden am nächsten liegenden Form, dem Liede, an dem Gottesdienste thätigen Anteil nimmt. Für die Teile der Messe, welche bisher vom Chore ausgeführt wurden, nämlich für *Introitus*, *Graduale*, *Patrem*, *Sanctus* und *Agnus* tritt jetzt das Gemeindelied ein, das vom Sängerchor geleitet und gestützt und an Festtagen wohl auch allein mehrstimmig ausgeführt wurde. Am wenigsten von ihrem Typus eingebüßt haben die Gesangsweisen des Liturgen. Zwar sind die Melodiegänge andere geworden. Immerhin lassen sich aber noch die Wurzeln erkennen, aus denen sie hervorgesprossen sind, die Kirchenaccente. Während aber das Gemeindelied sich zu einem wichtigen Faktor unseres Gottesdienstes herausentwickelt hat und den Grundpfeiler der evangelischen Kirchenmusik bildet, haben jene recitativischen Weisen Luther's für den Vortrag der Psalmen, der Epistel und des Evangeliums nur vorübergehende Anwendung gefunden. Die meisten Gottesdienst-Ord-

nungen des 16. Jahrhunderts, welche wir in dieser Hinsicht vermöge der Notenbeigaben nachzuprüfen imstande sind, gehen entweder, wie z. B. Bugenhagen's Lübeck'sche Kirchenordnung von 1531, eigene Wege oder lehnen sich enger an die römischen Kirchenaccente an, wie sie sich bei Ornithoparchus, Rhaw, Faber und Lucas Lossius finden. Wenn aber auch Luther's Altarweisen aus der Praxis verschwunden sind, in der Geschichte leben sie und bilden mit seinen prächtigen Choralmelodien ein unvergängliches Denkmal für Luther, den Liturgen und Kirchenmusiker.

Bach's Non-Observance of Some Fixed Rules

by

Horace Wadham Nicholl.

(London.)
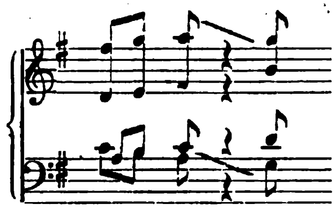
In these modern times there are so-called composers who inveigh against the strict observance of most of the fixed rules which have been a guidance as well as an assistance to the great masters. They profess to believe that so-called "modern" music cannot be written, if such arbitrary and restricted rules are binding at the present time. I beg to take issue with such claimants, and to declare stoutly against the "free" writing and rhapsodic nonsense which is dubbed by courtesy now-a-days: "Music of the Emotions". Certainly the emotions are not to be repressed too strongly; for emotion run wild, or musical lawlessness, is never paramount to temperate, well-directed aims, guided by a thorough-grounding in the great musical departments of Counterpoint and Fugue, a grounding which is more necessary at present than ever before.

Personally, every violation of rule jars upon my nerves of hearing, unless the effect compensates absolutely for such violation. Hence, I am an inflexible champion of the observance of all those wonderful rules which have produced the masterpieces bequeathed to us for several centuries, and I believe that all true composers, and all duly-qualified theoretical teachers, as well as all who have at heart the cause of real music, will endorse this sentiment.

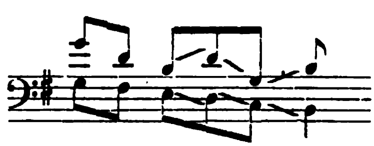
But it must be borne in mind that I am not simply finding fault with Bach's non-observance of the rules as here adduced, although it is evident that none of the passages quoted as examples sound so well as they would if the rules had been strictly enforced. Bach was either careless in penning some of these passages, or had inscrutable reasons for preferring faulty writing; this, in contrast with his usual purity of part-writing. The excerpts given are taken mainly from: "St. Matthew's Passion", The Forty-eight Preludes and Fugues, and some of his better-known Organ Preludes and Fugues. I trust we may all learn from these excerpts what is permissible or non-permissible to the highest composers; for mere students who are supposed to follow all the rules implicitly, in the best English and German text-books, are not under consideration to the same critical extent.

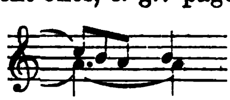
The first example to which attention is directed is the following

from "St. Matthew's Passion", Bach-Gesellschaft Edition[1]), vol. IV, page 9, bar 3:
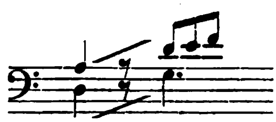


Here are absolute octaves between the extreme parts; the only question being: does the quarter rest, between, nullify the rule? I should reply: "no", because *b* in the bass, and *g* in the alto in the last chord would sound better and be correct at the same time. Similar instances are numerous, the half of which cannot be cited. On the same page 6 last bar (1st Chorus) there is a cross-relation between the alto as well as the tenor and bass (3d beat) viz: *g* followed by *g*♮ in the bass. This may seem a small matter, but the rule is definite concerning such an error. The vital question is: does the "effect" justify this violation? Certainly not, for nothing is gained by this leading of parts. Why then did Bach prefer to write it so, rather than to place the *g*♯ in the alto? A still more flagrant example may be found on page 12, last bar, last beat, where the soprano takes the *g*♯ after the alto *g*♮, and the same question arises, which no one can really answer, whatever exception is taken to the great composer's choice. We all realise his supreme mastery in works of the strict and enduring style, but I am at a loss to grasp a reason for his *modus operandi.* A leading of voices such as that between tenor and bass in bar 2, page 11, is hardly calculated to impress a student who has been taught that moving from a fifth to an octave, even in contrary motion is not good, thus:



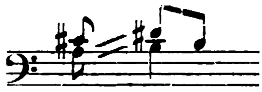
It is also not good to "run into" a note in unison, as the part seems to be "lost" in the same note that is being held, while the "running out" of a unison note is good, because the first note is heard as well as the subsequent ones, e. g.: page 11, 4th bar, 1st and 2d beats, soprano and alto tutti:  the *b* to *a* in soprano is poor, while the fol-

1) Leipzig, Breitkopf & Haertel.
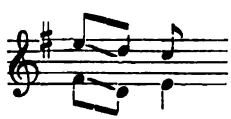
lowing would be good:  There are open consecutive Fifths in the 1st bar of page 12, between tenor and bass, 1st and 2d beats, e. g.:

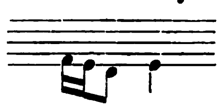


Again enters the question: does the 8th rest in the tenor make the passage good or correct? I cannot say it does. If there be theorists, who differ from me, what can they say to an inquiring pupil who observes this exception to the rule? For, mere effect in this instance does not justify the violation of the strictly recognized rule: that perfect Fifths in similar motion are bad, and not permissible, and I may add also, that Fifths and Octaves, even in contrary motion are to be avoided as well.

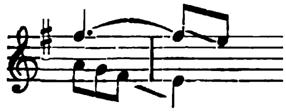
We find the tritone in the bass and tenor in bar 2, 3d and 4th beats, page 18 thus:  Is this correct, or even good?

Another rule which I observe with much strictness, is to avoid concealed Octaves where one part only moves a third and the other a second, e. g.:
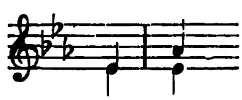


This passage will be found on page 18, 4th bar, 2d beat, alto and soprano. To my mind these are actual octaves by similar motion, for if the *e* is added in the alto thus:  the passage would be, really, no less incorrect.

A still more glaring example of Octaves (by what may be designated "delay") is found on page 20, last bar, last beat, and page 21, 1st bar, 1st beat, between treble and tenor, as follows:
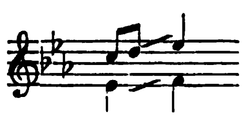


Students never would be permitted to write such passages, and they

would be "plucked" for such work; at least, I should vote for one or two large feathers to be extracted on account of such bad part-writing. A pupil may see the reason for any violation of rule, if by such violation a striking effect be obtained, especially in the "free" compositions which prevail at present; but in contrapuntal and fugal part-writing, an "effect" in strict-rule-violation has never been apparent to me. The most satisfactory "effects" are always obtained by the most rigid adherence to the most insignificant rules. Even in the doublings which are necessary and permissible in orchestral composition, pure part-writing always proves that crudeness in ever at a disadvantage even with regard to mere sound-effect. In confirmation of this statement, I would appeal to all who have overcome the inevitable obstacles met with in producing refined workmanship to a pre-eminent degree, and who find it as easy and satisfactory to present their ideas correctly and effectively as in a reverse manner. Students might, indeed, justly inquire whether the rules prescribed in music are only made to be broken! I do not very often care to employ Fourths by skips whatever may be said in favour of their use by degrees. Certainly in conjunction with Sixths they are available in almost any way. For example: page 42 in the Chorale: "*Ich bin's, ich sollte büßen*", 4[th] complete bar, last beat, and 5[th] bar, 1[st] beat, the upward Fourths between the soprano and alto are not necessary. My preference is to double the first *e* flat, and leave the seventh incomplete, e. g.:



In the same Chorale, bar 7, occurs the following movement between the alto and soprano:
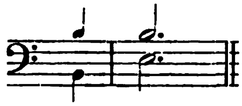


Are these consecutive Sevenths good? Or does the general rule for the preparation of the Seventh hold here? What should we say if a pupil's exercise contained such a passage?
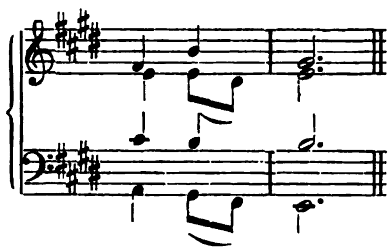
A good rule asserts that an intervening note does not remove, what otherwise would be a false progression without it, e. g.:
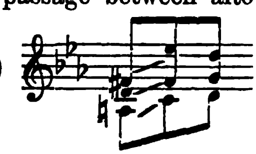


Are these consecutive Fifths? If so, they are to be found in the Chorale "*Erkenne mich, mein Hüter*", page 51, between tenor and bass in the last two (or concluding) chords. Why must the first Triad be complete? Why not thus?:

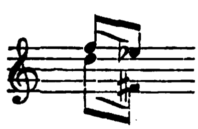


The two Eighths in the tenor do not form a very valuable or novel melodic progression. Would the harmony be any the worse, materially, if the last two chords were given in this way:



Our great exemplar in Counterpoint and Fugue was certainly capable of harmonizing this passage in any number of ways. He chose this one, why? Not for "effect", surely, for it is very ordinary and commonplace. The old classical works should be examined with as little bias as the new classical works, without a cry of "Sacrilege" being imputed to the capable reviewer. Let us, therefore, look farther. Is this passage between alto and soprano to be recommended? (page 68, bar 3) 

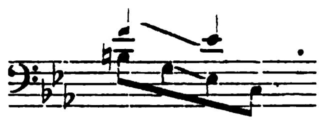
And one still worse upon page 70, bar 3, between alto and soprano?



Would a student's degree-interests be furthered by offering similar progressions? How much better they would sound if differently written! Students may wonder why they are forbidden to employ means, deliberately chosen by a great master. Let us be unwavering adherents to that which is genuine, sterling music, and insist upon a rigid observance of those essential laws bequeathed to us, believing that music of this kind cannot be preserved otherwise. There are "critics"(?) in our day

who disseminate a vast amount of "spread-eagle" nonsense concerning "soulful" compositions in which all rules are ignored. Compositions of this nature are predestined to oblivion before their birth, whatever popular success they may attain for a brief season. They put money into the publisher's pocket, and that is all they are worth. High Art, or the Divine in Art cannot be found or maintained by any such sensational methods.
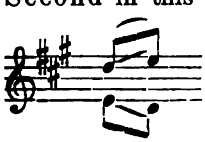
Look at this progression upon page 73, bar 4 (alto and bass):



How disagreeable these hidden Octaves are! — even more so than open consecutive Fifths. Also in the Chorale: "*Mir hat die Welt trüglich gericht't*", page 151, bar 6, last beat (alto and soprano) we find these perfect Fifths:
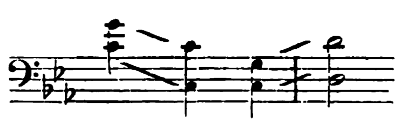


The first *c* (quaver) in the soprano does not alter the open character of the Fifths, and we are forced to demand a reason therefore from one so pre-eminent as Bach. Again: Why pass from a Seventh to a Second in this way? (Page 173, bar 9, last beat, soprano and tenor):



One more passage from "St. Matthew's Passion" and we may turn to the "Well-Tempered Clavichord".

On page 273 and 274, 1st and 2d bar of Chorus (tenor and bass) is the following "hard" progression:
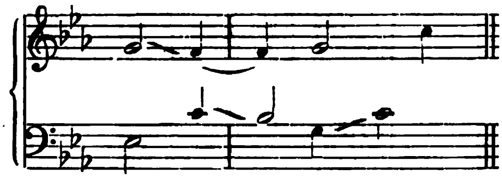


Is there one educated musician among my readers who is ready to admire it? Should it not rather, be pointed out to students as one of the immortal Bach's examples to be avoided? And this without any iconoclastic results ensuing. There are too many of such examples in the "Passion" for enumeration here. They, who are interested in this subject may find fascinating employment in discovering them. These peculiarities

work, for we must, perforce, concede "St. Matthew's Passion", to be the greatest choral work ever written, while the lofty »*B minor* Mass« stands as a close second.
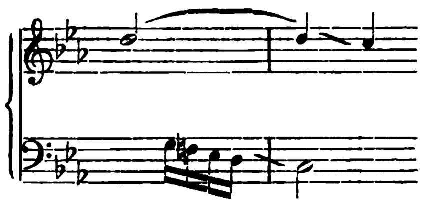
The first example from the Forty-eight "Preludes and Fugues" is a surprise and puzzle. It is taken from that beautiful Prelude in *E*-flat, vol. I, page 26, (Bach-Gesellschaft Edition).

In bars 12 and 13 will be observed a consecutive Fifth and an open consecutive Octave, each merely delayed by a quarter's value:
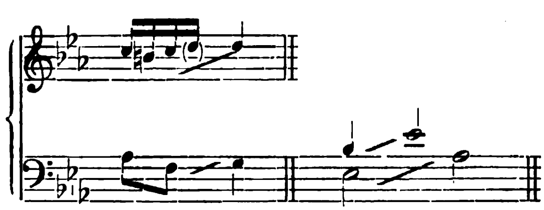


Whatever may be said in defence of the Fifths, the Octaves, it seems to me, cannot be excused, since *a*♭ (instead of the last quarter *c*) in the alto would sound equally well, and would be correct. The question again arises: did Bach make a slip here and there inadvertently, or did he deliberately violate one of the most binding and Elementary rules of Harmony, which results in the four parts (for the time being) becoming three only? A difficult answer to obtain, indeed.

The next example of Octaves by delay between soprano and bass occurs in the same Prelude, page 27, bars 9 and 10:

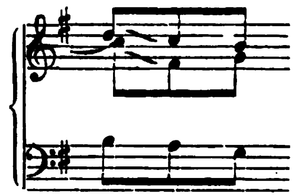


This may not be quite as glaring a specimen of false writing as the former, but it is, nevertheless, not really good and pure part-writing, neither are the following two examples of Fifths (same Prelude) page 28, bars 2 and 3:

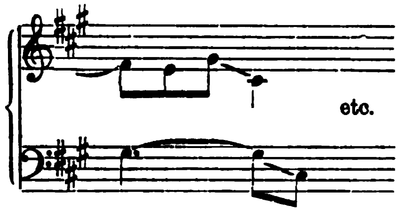


It would appear from these that Bach often failed to care for the two most binding rules — i. e. Consecutive Octaves and Fifths, when he wrote some of his most delightful, immortal creations; and yet he is always placed upon a pedestal as the great master which the ambitious aspirant shall emulate; though we should add not too idolatrously imitate.
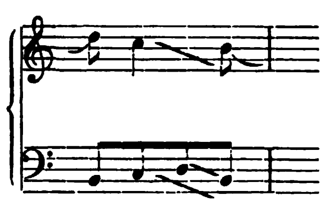
Again; there is a delayed, imperfect Fifth between soprano and bass on page 46, last bar *d c* (alto) *g f* (bass); and of part-writing not to be too closely imitated by the average student, the following is indicated, page 54, bar 12:



Here the soprano *c* running into the preceding note *c* of the alto does not incite enthusiastic commendation. There is a "delayed" Octave between alto and bass of questionable effect even in the three-voiced Fugue — page 68, bar 18:

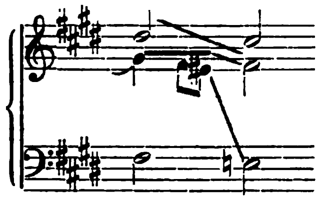


In the 20th Fugue, page 71, bar 26 occurs this progression:

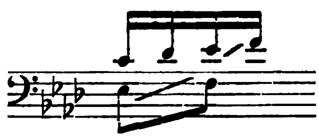


This is neither pure nor good. Strictly speaking, the use of the *Tritonus* is forbidden in all text-books on Harmony, on account of being an interval of a non-singable and unmelodious nature; but the Tritone is to be avoided, especially in Counterpoint and Fugue according to all authorities. Bach did not observe this rule any more than, perhaps, the more important ones. In the "Fugue in *B*-flat" (page 76, bars 6, 10, 14 and 23, as well as page 77, bars 3, 12, 14 and 18) it is systematically used, although, to my ears, it never sounds well. This Fugue, however, is most charming.

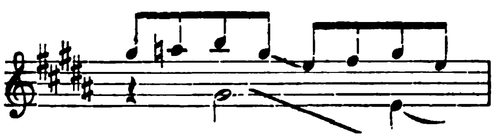
In vol. II the beautiful "Fugue in *E*-major" page 126, contains, at least, one passage which always seems to be a gratuitous violation of established rules. See bar 18:
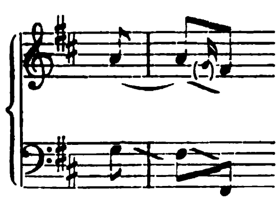


Here are together Fifths by delay, an unprepared Second and a Cross-relation. Might not this entire passage be altered for the better, as well as being made correct? Let each reader attempt this for himself; he will find it fascinating and instructive. Is the following good, in that lovely Fugue 17, page 164, bar 21, between alto and bass?
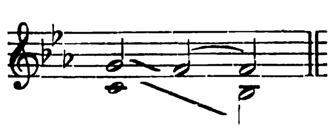


or this passage: page 196, bar 2, between soprano and tenor?:



Or this one: page 200, bars 18 and 19, between soprano and bass?:
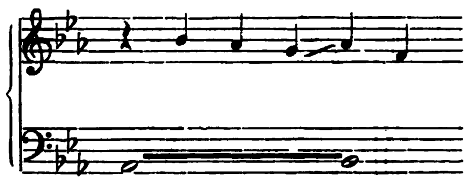


A few examples will now be given from one or two "Organ Fugues". Vol. III, Peters Edition, page 10, bar 28, we find, these perfect Fifths by delay between alto and tenor:



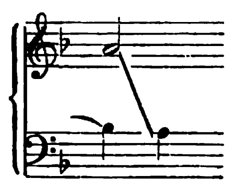
This may appear in this place an excusable error, but in the exercises of a student, a painstaking examiner would certainly draw a blue pencil mark

through it. Also, the following progressions are not to be commended for the student's imitation. First:
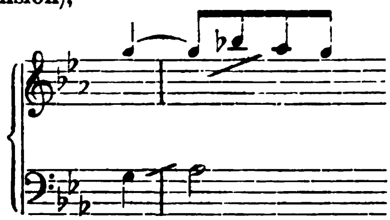


These Sevenths (bar 2, page 11) in similar motion between alto and bass, are neither good nor melodious. Secondly: 

In bar 25, same page, the eighth note *b* in the tenor cannot be heard unless the bass note is struck again, which spoils the bass rhythm. A note that "runs into" another, in the unison, except when two different orchestral, or other instruments are employed, is quite lost; but when a note "runs out" of a unison, the passage will be clear enough. Thirdly: A good rule insisted upon by theorists, is that a suspended note shall not be anticipated in any other voice than the bass, because this is the fundamental part. On page 142, bar 21, (Bach-Gesellschaft Edition, 15th year) occurs the following progression which can never sound well, even with the prestige of Bach's name and mastery.



Here the alto(!) anticipates the *a* in the bass, and in the bar before the *f* in the same manner. If such progressions produced even as good an effect as those founded upon rules, nothing need be said; but they make no especial effect whatever, hence nothing is gained by such preferred part-writing. In this same fine Fugue there are various movements of parts which would be condemned not only in student's exercises, but in the works of accepted Composers. In the last bar, same page, and 1st bar, next page, we discover perfect Fifths between soprano and alto, for the Eighths (*d c*, in the soprano) do not count here. Also Fifths (by delay) in bar 10, page 143, between soprano and tenor. Again, page 145, bar 3, 2d and 3d beats, perfect Fifths between soprano and bass. Also in bar 18 id. page, Fifths between soprano and tenor. The passage as it is written, in the right hand of the last two bars (page 118, same volume) is not playable in order to produce the desired effect, for the reason

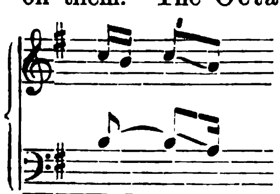
that the Alto continually runs into the Unison of the Soprano, a device absolutely demanding two instruments. The latter half of bar 26, page 132, soprano and alto is entirely too "free" for contrapuntal writing, whatever may be said of its suitability for ordinary accompaniments. A passage of this kind, next page 133, bars 19 and 20, (the *g* in the soprano really being a suspension),
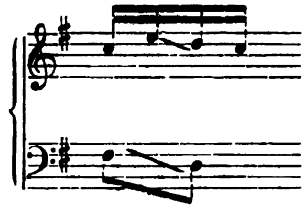


must be deprecated, for *f* would be better in the soprano than the *b*♭, and even more so the sequence in the last three bars, page 64, (Peters Edition, vol. III), which forms a series of delayed Fifths of doubtful value as an example for students, besides being somewhat bald in tone-effect. The latter half of the first bar, page 65, soprano and bass, being a movement of an Octave to a Fifth might well be avoided by all who aim at pure part-writing. And pure part-writing should be as paramount to-day as it ever was in time past, for our music of the present, as a whole, has not improved since Bach's period; but for the most part, sad to assert, it has largely deteriorated into a conglomeration of "*Sturm und Drang*"; signifying nothing.

The above excerpts are not a tithe of what I have marked "doubtful" in my own copy, but these few additional ones may be added: A particularly bold progression for Bach's time, is upon page 82, bars 1 and 2, (Peters Edition, vol. III), in the soprano and alto. This series of Fifths may not be so deplorable as some others that are prohibited, but the employment in succession of eight (!) Fifths of even a mixed kind, is decidedly "modern" and loose, to say the least.

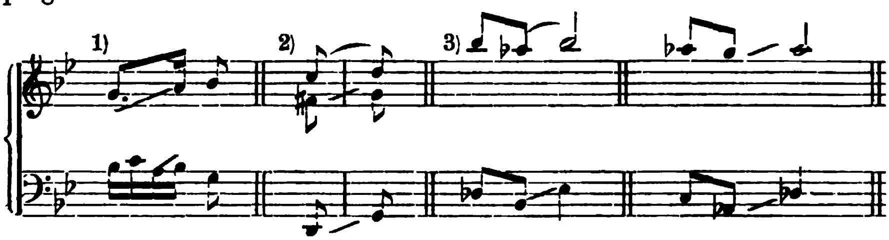
Many progressions for students and composers generally to avoid are the perfect Fifth in bar 2, page 217, (Bach-Gesellschaft Ed. 15th year) between tenor and alto, which is not to be commended: and whatever may be said in defence of the beauty of the series of Fifths between alto and tenor on the same page, bars 18 and 19, it is better to allow Bach to have a "Patent" on them. The Octaves in this passage:
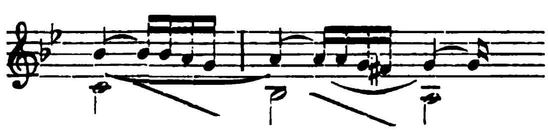


bar 8, page 173, same volume, are not of any tone-value, nor the Octaves here, bar 1, page 174, bass and sopran:



The "*A*-major Fugue", page 122, same volume, is replete with exceptionable passages even in a talented pupil's exercises. A few only, may be designated. Page 122, bars 23, 35 and 36, 42, 43 and 44 (in conjunction). Page 123, bar 28; page 124, bar 24 (Octaves between soprano and tenor — *b*, *c*); bars 26 and 27 (Octaves between soprano and bass); page 125, bar 21, (Octaves between soprano and tenor); page 126, bar 1 (Octaves between alto and bass) etc. etc. In the great "*G*-minor Fugue", progression such as follow are undesirable:
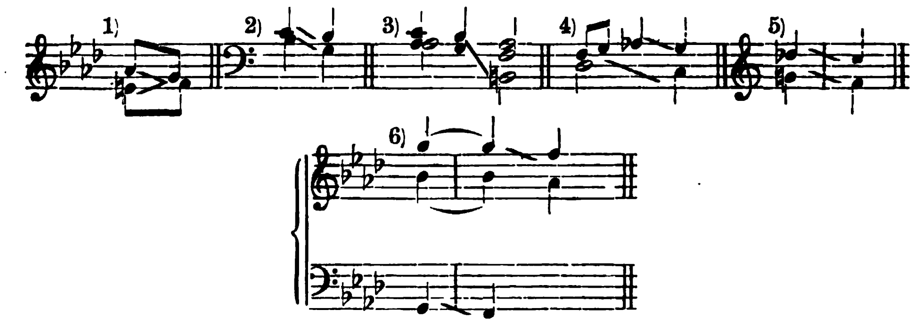


In bars 12 and 13, page 186, same volume, may be found this "hard" passage between alto and tenor:
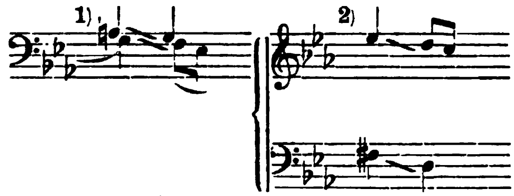


This is really a series of Sevenths and the semiquavers in the alto do not conceal the bad effect of the whole progression.
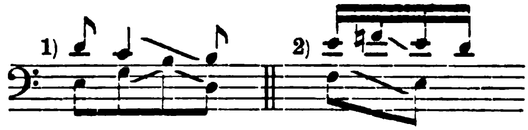
In the "*F*-minor Fugue", page 109, same volume, such passages as the following are neither to be commended nor imitated;
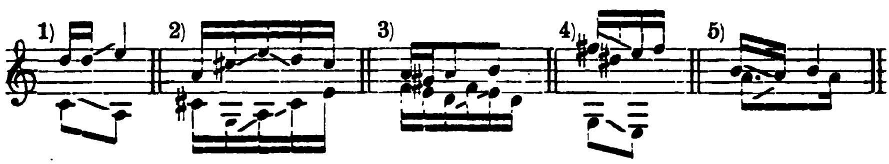


In the "*C*-minor Fugue", page 224, same volume,
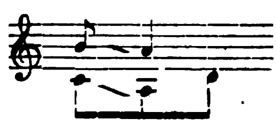


In the "*C*-major Fugue", beginning page 232, same volume,
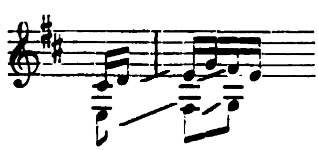


In the great "*A*-minor Fugue", beginning page 192, same volume,



and the succession of delayed, perfect Fifths between soprano and alto in bars 13, 14, 15 and 16, page 196, aside from the Octaves in bar 13, between alto and tenor, i. e.
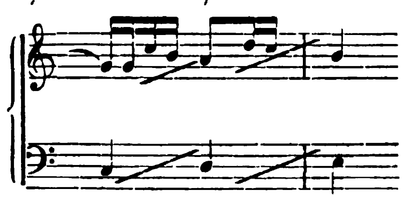


In the "*B*-minor Fugue", beginning page 206, same volume,



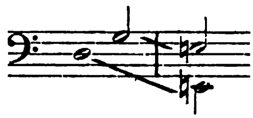
etc. etc.

In vol. IV, the last to be noted are the following progressions, page 85, bars 2 and 3, same volume,
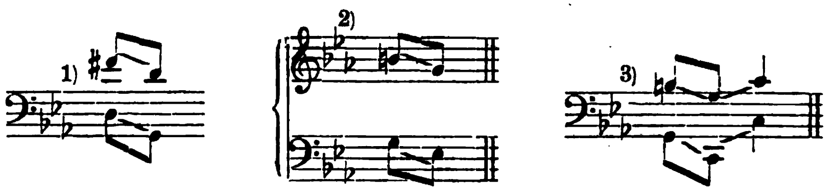


These are really perfect Fifths as the passing notes in the soprano do not ameliorate the effect of the "skeleton" harmony. In the *C*-minor

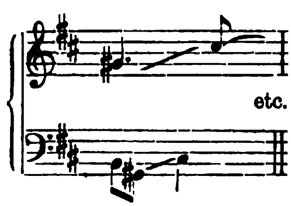
Prelude, page 4, bars 2 and 3 (Bach-Gesellschaft Ed., 38th yearly volume), the following progression might be improved by carrying over the tenor *g* of the 13th bar into the 14th, for a quarter note, instead of the *e*♮:

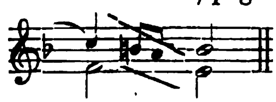
 etc. etc.

In Peters Edition, the pedal has *E*♮, as above, instead of *d* in the Bach-Gesellschaft Edition, which makes it still worse.
In the "*C*-minor Fugue", page 94, (38th vol.), may here be indicated:



In the "*B*-minor Fugue", page 122, last bar, same volume, Octaves are between the extreme parts (soprano and bass):



In the delightful "Canzone in *D*-minor", page 126, bar 28, same 38th volume, these Fifths occur:  etc. etc. etc.

Throughout all of Bach's marvellous creations progressions similar to the foregoing may be detected. However, enough have been presented to indicate the special aim of this paper, which has been, whether fixed rules have any real aesthetic significance, or whether they are of theoretical value only for students? A full discussion of this fertile question would be interesting for some future occasion; but the conclusion which may be drawn from the preceding remarks, resolves itself into the fact: that close attention to every rule is not incompatible with the creation of Musical Art-Works — i. e: the masterpieces; while every violation of rule tends to demerit the highest composition, even from an aesthetic view-point. No iconoclastic critic, no so-called "modern" composer ever can transform what is incorrect into an immortal musical opus, however much they may

"scream" for it at the time of its production. Popular clamor cannot always insure lasting fame, for the future is certain to obliterate immature work and praise. It is true that mere correctness is not the only *sine qua non* of perfect mastery. It should, however, be a chief attribute, and form, with original invention, an imperishable creation symmetrically complete as well as beautiful, a creation in which is clearly recognized that rare, elusive "heaven-born inspiration" — that "Promethean spark" which the gods bestow upon the favoured few, whom we single out as "the gifted" — "the geniuses" among mortals.

But many celebrated composers have lamented sincerely their lack of contrapuntal and fugal knowledge. In this connection Berlioz and Schubert, as well as Schumann to a certain extent. Beethoven himself was not so learned a musician as Mozart, or even as Haydn. Witness the fine Choral Fugues which the latter two composers have bequeathed to us in their Masses and Oratorios. Mendelssohn was not a great contrapuntist in the true acceptation of the word. His Fugue-writing is too "free", as well as very often his four-part homophone writing. Wagner never pretended to be a strict contrapuntist, although his "free" contrapuntal writing is marvellous enough. And now if any readers shall be attracted to think more seriously upon this entire subject, it will be ample compensation for all the time involved in the preparation of this paper.

To examine students' efforts in quite different from delving deeply into the immortal creations of the supremest of masters, the Giant of Musical Art, for whom no one has greater reverence and admiration than the writer of "Bach's Non-Observance of Some Fixed Rules".

Pierre de Jélyotte (1713-1797)

par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

«Nous jouissons de nos jours d'un *chanteur* & d'une *chanteuse* qui ont porté le goût, la précision, l'expression, & la légereté du chant, à un point de perfection qu'avant eux on n'avait ni prévû ni crû possible. L'art leur est redevable de ses plus grands progrès; car c'est sans doute aux possibilités que M. Rameau a pressenties dans leurs voix flexibles & brillantes, que l'opéra doit ces morceaux saillans, dont cet illustre compositeur a enrichi le chant François. Les petits Musiciens se sont d'abord élevés contre plusieurs admirateurs du chant ancien, parce qu'ils n'en connoissoient point d'autre, ont été révoltés en voyant adapter une partie des traits difficiles et brillans des Italiens, à une langue qu'on n'en croyait pas susceptible; des gens d'un esprit étroit, que toutes les nouveautés allarment, & qui pensent orgueilleusement que l'étendue très-bornée de leurs connoissances est le *nec plus ultra* des efforts de l'art, ont tremblé pour le goût de la nation. Elle a ri de leurs craintes & dédaigné leurs foibles cris: entraînée par le plaisir, elle a écouté avec transport, & son enthousiasme a partagé les applaudissements entre le compositeur & les exécutans. Les talens des Rameau, des Jeliote & des Fél, sont bien dignes en effet d'être unis ensemble. Il y a apparence que la postérité ne s'entretiendra guère du premier, sans parler des deux autres.»

Ainsi s'exprimait, il y a cent cinquante ans, dans l'*Encyclopédie*, l'auteur de l'article «Chanteur»[1]).

Le plus grand musicien français du XVIII^{e} siècle, Jean-Philippe Rameau, fut en effet servi par les deux meilleurs artistes de l'Opéra d'alors, M^{lle} Fel et Pierre de Jélyotte, l'une et l'autre béarnais, nés dans ce midi de la France qui, depuis Lulli jusqu' à nos jours, a fourni tant et tant de belles voix au grand théâtre parisien; belles voix souvent trop belles, hélas! et qui ne sont que trop rarement servies par une intelligence égale de la musique et du texte des œuvres interprétées.

I.

Le registre des baptêmes de l'église Sainte Catherine de Lasseube (Basses-Pyrénées) donne, en ces termes, l'acte de naissances de Jélyotte:

«Pierre, fils légitime de Joseph de Jéliote et de Magdelaine de Mauco, naquit le 13^{e} avril 1713, a été baptisé le 14^{e} du même mois

1) *Encyclopédie*, tome III (1751), p. 145; article de Cahuzac. Cahuzac, disons-le en passant, était l'amant de la célèbre cantatrice Fel.

et an, à la présentation de Jeanne de Caselong par moi, présent les soussignés Jéliote, présent Descoubet, présent, de Portau[1]).»

Joseph de Jéliote était marchand de laines, et habitait une maison qui existe encore, dont l'apparence est celle d'une gentilhommière du XVII[e] siècle.

Le jeune Pierre, dont la belle voix se fit sans doute remarquer de bonne heure, fut d'abord enfant de chœur à l'église Sainte-Catherine. Sa famille le destinant à l'état ecclésiastique, il vécut ensuite trois années au séminaire de Betharram, situé sur le gave de Pau, au pied des premiers contreforts des Pyrénées; un de ses oncles, faisant partie d'une congrégation de prêtres qui desservait ce lieu de pélerinage célèbre dans toute la région, l'y avait amené. Dans cette pieuse maison de Betharram, Pierre de Jéliotte apprit les premiers éléments de la musique en même temps qu'il acquérait une solide instruction littéraire. De là il passa à Toulouse, fut attaché à la maîtrise de Saint-Etienne, et complétant son éducation musicale, apprit, outre le chant, le clavecin, la guitare, le violoncelle, et même la composition. Il y resta jusqu' au commencement de 1733.

L'Académie royale de musique était alors dirigée par Thuret, ex-capitaine au régiment de Picardie[2]), et avait pour inspecteur, depuis le 1[er] avril 1730, Victor-Amédée-Joseph de Savoye, prince de Carignan[3]).

1) Publié au mois de mars 1901, dans les journaux de Pau, reproduit dans le *Guide musical* (31 mars 1901, p. 291, art. de Hugues Imbert), cet acte de naissance avait déjà été donné par Campardon (*L'Académie royale de musique au XVIII[e] siècle*, II, p. 19) d'après l'extrait (aux Archives nationales, O[1], 678) communiqué par Jélyotte lui-même, le 11 août 1779; dans cet extrait d'ailleurs, on lisait Casalong au lieu de Caselong et les mots qui suivent étaient omis.

Lasseube est actuellement un chef-lieu de canton de 2000 habitants, entre Pau et Oloron. Mauco, d'où la mère de Jélyotte tirait son nom, est le nom d'une maison qui se trouve encore sur la route de Lacommande, à 2 kilomètres de la ville. Celui de Jéliote se trouve, dit-on, écrit sur une pierre de la façade de cette maison.

2) Thuret resta directeur de l'Opéra jusqu'en 1746, époque à laquelle François Berger lui succéda, jusqu'en août 1769. Rebel et Francœur succédèrent alors à celui-ci, avec un bail de trente années.

3) Né en 1690, fils d'Emmanuel Philibert de Savoie, de celui que Saint-Simon appelle le «fameux muet», le prince de Carignan épousa, le 14 mai 1701, sa cousine, fille naturelle de Victor François de Savoie et de M[lle] de Verrue. «Dévote et intrigante», dit le marquis d'Argenson (*Mém.* II, 367; 27 déc. 1739), elle «s'est mise à faire pitié à nos ministres et sur cela on permet qu'il ne paye pas ses créanciers, qu'il ait un jeu public où tous les voleurs et les assassins vont puiser la source et la cause de leurs crimes; on lui donne la direction de l'Opéra qu'il pille et renverse de fond en comble.» A l'hôtel de Soissons où il habitait, le prince tenait un véritable tripot. «M. et M[me] de Carignan, dit encore Saint-Simon (*Mém.* XVII, 126—127), à qui il appartient, tiroient à toutes mains de toutes parts: ils gagnèrent des millions dans le Missisipi.» Ce qui n'empêcha pas le prince, en mourant (4 avril 1741) de laisser 5.000.000 de dettes. Tous les dimanches, il donnait des concerts chez lui. »Un

Celui-ci, ayant probablement entendu vanter la voix du jeune *cantor* toulousain le manda à Paris, dans l'espoir qu'il pourrait remplacer comme *haute-contre* (*id est* ténor) à l'Opéra Tribou, «l'épicurien Tribou»[1]), vieux et fatigué.

Après un examen qui, sans nul doute, laissa dans l'esprit des juges l'impression la plus favorable, Pierre de Jélyotte, si l'on en croit toutes les biographies parues jusqu'ici, aurait été admis, suivant l'usage, à se faire entendre au Concert spirituel des Tuileries pendant la quinzaine de Pâques[2]). Le public ratifia l'opinion de la commission d'examen de l'Opéra, et dans une reprise des *Festes grecques et romaines*[3]), le 11 juin 1733, le jeune béarnais se fit applaudir sur la scène de l'Académie royale de musique.

«Jamais reprise à l'Opéra n'a été plus brillante ni plus applaudie .... Au divertissement du premier Acte, dit le «Mercure de France», le Sr. Jéliot avec sa voix admirable d'Haute Conte (sic), chante l'Air suivant, dont les quatre derniers Vers sont ajoutez.

Un Grec.

Les Prix que la gloire présente
N'attirent pas tous les cœurs dans sa Cour;
Il en est que conduit une plus douce attente,
L'Univers doit souvent ses Héros à l'amour;
Vous, favoris de Mars, qui suivez la victoire,
Triomphez, volez sur ses pas;
Plus vous serez chers à la gloire,
Plus l'objet de vos feux vous trouvera d'appas[4]).

---

soir, à la fin d'un concert, M. de Carignan se laissa mourir. Les musiciens et ses créanciers ne touchèrent qu'une épigramme:

Cy-gist dans la tombe funèbre
Un Savoyard juste et célèbre,
Grand protecteur de l'Opéra,
Qui des produits d'*ut*, *ré*, *mi*, *fa*,
Savait grossir son revenu».

E. de Monter, *Gazette music.* 1864, p. 364). «C'était un fort bon prince, ajoute Barbier (*Journal*, II, 290, avril 1761) mais extrêmement décrié par ses débauches avec nombre de filles de l'Opéra dont il étoit le premier directeur, et pour le dérangement de ses affaires.»

1) Né vers 1695, mort le 14 janvier 1761, Tribou prit sa retraite en 1742: théorbe de la Chambre du Roi, il laissa à Jélyotte, par un brevet en date du 4 mars 1755, la survivance de cette charge. (Voy. Campardon, II, 331, et Marmontel, *Mémoires*, liv. IV).

2) Le Concert spirituel, fondé par Philidor en 1725, aux Tuileries, avait lieu lorsque l'Opéra était fermé, c'est-à-dire aux fêtes religieuses: le 2 février, le 25 mars, pendant deux, puis trois semaines à l'époque de Pâques, à l'Ascension, à la Pentecôte, à la Toussaint et à Noël. Il cessa d'exister en 1790. En 1733, il était dirigée par Mouret. Le *Mercure de France* qui en rendait compte (mars et avril 1733) ne signale cependant pas ce début.

3) Opéra-ballet en 3 actes de Fuzelier, musique de Colin de Blamont. C'est par erreur que de Lajarte (*Catal. de la Bibl. de l'Opéra*, I, p. 106) le classe parmi les acteurs de *Philomèle*, le 17 avril 1723.

4) *Merc. de France*, 1733, juin, II, 142—143.

Suivant l'usage, le débutant ne remplit, pendant de longs mois, que des rôles secondaires, mais comme le dit un de ses contemporains et amis, «en un an, fit les délices de tout Paris»[1]).

Vers la fin de cette année 1733, en attendant les débuts prochains de M^lle^ Fel qui, avec le ténor béarnais, son compatriote, allait faire, elle aussi, «les délices de Paris» pendant vingt ans, le 1^er^ octobre, paraissait à l'Académie de musique, le premier ouvrage dramatique de Rameau: *Hippolyte et Aricie.* Une nouvelle époque s'ouvrait pour l'opéra français, époque féconde en chefs-dœuvre qui, faisant oublier, avec peine d'ailleurs et peu à peu, la musique de Lulli et de ses imitateurs, ayant à lutter en outre contre l'invasion italienne, allait préparer les voies à l'immortel Gluck et rendre possible le triomphe de ses géniales créations!

Rameau, Jélyotte et Fel forment ce trio parfait dont parle le rédacteur de l'*Encyclopédie.*

II.

Dans *Hippolyte et Aricie*, Jélyotte remplit deux rôles peu importants: l'Amour, une Parque; puis dans une reprise d'*Issé*[2]), un Berger, le Sommeil, Apollon. Voilà tous les renseignements qui nous restent sur ses débuts.

Mais non seulement l'Opéra, la cour aussi applaudit le jeune ténor; à Fontainebleau, où elle se rendait chaque année, il figurait, les 4, 9 et 16 décembre, dans une reprise d'*Endimion*, jouée chez la Reine, sous la direction du compositeur même Colin de Blamont[3]).

L'année suivante, il ne paraît, sauf dans *la Fête de Diane*[4]), dans aucune pièce nouvelle, mais seulement dans des «remises» (comme on disait alors) d'œuvres de Lulli, Campra, Desmarets ou Mouret. Le 5 avril, il prend part à la «capitation des acteurs» au programme de laquelle figure *Issé*; il y chante un air italien; de même l'année suivante, le 26 mars[5]).

---

1) Dufort de Cheverny (*Mémoires sur les règnes de Louis XV et Louis XVI* publiées par Robert de Crèvecœur, Paris 1886; I, 98) qui a laissé de nombreux renseignements sur Jélyotte.

2) *Issé*, pastorale héroïque en trois actes et un prologue, paroles de La Motte, musique de Destouches, représentée pour la première fois à Versailles le 17 décembre 1697 et à l'Opéra le 30; reprise pour la quatrième fois le 19 novembre 1733.

3) *Endymion*, pastorale en cinq actes, et un prologue paroles de Fontenelle musique de Colin de Blamont,' représentée pour la première fois le 17 mai 1781. (*Mercure de France*, 1733, décembre, p. 2922.)

4) Dans la *Fête de Diane*, «le sieur Geliot & la D^lle^. Petitpas ont rempli les rôles de Periandre et de Mélisse, à la satisfaction du Public, & la beauté du Ballet a couronné l'Ouvrage». (*Mercure de France* 1734, mars, p. 579.)

5) *Agenda histor. et chronol. des Théâtres de Paris*, 1734 et 1735 (rééd. 1876).

En 1735, il crée les rôles de Valère et de Don Carlos dans les *Indes galantes*, l'un des grands succès de Rameau[1]); et ceux de la Magie et du Mufti dans *Scanderberg*[2]). Le 3 mai 1736, dans les *Voyages de l'Amour*, il joue «le principal rôle dans les quatre Entrées»[3]). Il paraît, le 23 août, dans *les Romans*[4]), et sans doute aussi, quoique le «Mercure» ne le cite pas, dans les *Caractères de l'Amour*, «au concert de la Reyne», les 12 et 17 décembre[5]).

Il n'en avait pas fallu tant à Jélyotte pour se faire apprécier et aimer de tous. Ayant reçu une bonne instruction musicale, jouant de plusieurs instruments, il ne tarda pas à avoir de nombreux élèves et, par là, de fort belles relations dans la haute société de Paris et à la cour même. Nous le voyons, dès cette première époque enseigner le chant et le clavecin à M^lle^ Poisson, à qui un riche protecteur, M. Le Normant de Tournehem, payait en même temps des leçons de musique, de dessin et de gravure. Et lorsque Mlle Poisson sera devenue M^me^ d'Etiolles, puis la marquise de Pompadour, presque reine, plus que reine de France, elle n'oubliera pas son maître de musique[6]).

Dufort de Cheverny, qui le connut vers 1750, parle ainsi de Jélyotte:

---

1) A ce sujet, les *Anecdotes dramatiques* (Paris, 1775; I, p. 445, art. «Indes galantes») citent ces

Vers à M. Jéliote, jouant dans les «Indes galantes».

Il est grand quand je me rappelle
Certains moments, Dieux! quels moments!
Entendit-on jamais une voix aussi belle?
Où suis-je et qu'est-ce que j'entends?
Ah! c'est un Dieu qui chante! Ecoutons; il m'enflamme.
Jusqu'où vont les éclats de son gosier flatteur.
Sur l'aile de ses sons je sens voler mon âme.
Je crois des immortels partager la grandeur.
La voix de ce divin Chanteur
Est tantôt un zéphir qui vole dans la plaine,
Et tantôt un volcan qui part, enlève, entraîne
Et dispute de force avec l'art de l'Auteur.

2) Tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, paroles de La Motte et La Serre; musique de Rebel et Francœur, représentée pour la première fois le 27 octobre 1735.

3) *Mercure de France*, 1736, mai, p. 986. *Les Voyages de l'Amour*, opéra-ballet en 4 actes et un prologue, paroles de Le Clerc de La Bruère, musique de Boismortier (3 mai 1736).

4) Ballet héroïque en 5 entrées et un prologue, paroles de Bonneval, musique de Niel (23 août 1738).

5) *Les Caractères de l'Amour*, ballet héroïque en 3 actes et un prologue, de divers auteurs, musique de C. de Blamont.

6) De la Fizelière, *l'Art & la Femme en France* (dans la *Gaz. des Beaux-Arts* III, 1860, p. 216 ssq, 311 ssq). Cf. Campardon, *Madame de Pompadour* (Paris, 1867), p. 5.

«Doux, complaisant, aimable, jouant tous les jeux et les aimant, il avait étudié la langue italienne, et il avait en ce genre une bibliothèque superbe. Il vivait dans la plus grande compagnie, ne s'attachant qu'à ce qui était du plus haut parage, et on lui prêtait des airs que sa figure ne lui permettait pas. Il était en effet petit et mal fait, mais il avait des yeux d'un brillant, d'un feu qui augmentait dès qu'il chantait [1]).»

Les années 1737 et 1738 le voient créer les rôles d'un «suivant» d'Hylas, dans le *Triomphe de l'Harmonie* [2]) et de Valère, dans les *Caractères de l'Amour*; et le 5 décembre, il prend place réellement parmi les grands premiers rôles [3]). Tribou qui avait repris, le 7 janvier, le principal personnage dans *Atys* de Lulli [4]), cède définitivement son emploi à Jélyotte, dans ce même personnage, le 5 décembre 1738 [5]).

Il crée entre ces deux dates, trois rôles dans le *Ballet de la Paix*, un rôle dans le *Carnaval de la Folie*. L'année suivante, après la reprise de *Polydore*, où il n'a qu'un rôle secondaire, il reparaît, les 2 et 4 mai, au «Concert chés la Reine où l'on acheva de concerter l'Opéra de *Scanderberg*» [6]) commencé quelques jours plus tôt.

Au «Concert de la Reine» qui avait lieu tous les ans vers cette date (avril—mai) ainsi qu'aux voyages de Fontainebleau, nous voyons régulièrement apparaître Jélyotte, tandisque, *pas une seule fois*, pendant trente ans, son nom ne se trouve cité par le *Mercure* dans les comptes-rendus du Concert spirituel des Tuileries. Pour quelle raison n'y parut-il jamais, comme ses camarades de l'Opéra et des Concerts de la Reine?

A Fontainebleau, il prend part, avec le D[lle] Huquenot aux diver-

1) Dufort de Cheverny (*Mémoires* I, p. 99). Dufort, introducteur des ambassadeurs, devint bientôt son intime ami et le resta jusqu'à la fin de sa vie.

2) Ballet héroïque en 3 actes et un prologue, paroles de Le Franc de Pompignan, musique de Grenet (9 mai 1737).

3) Qu'arriva-t-il cependant pour que nous lisions à la date du 21 février 1738, dans les *Mémoires de la Cour et de la Ville*: «Géliot a demandé son congé à l'Opéra, c'est une grande perte .... M. Fagon a procuré à Géliot un emploi de 4000 livres en province, et cela vaut bien les appointements incertains de l'Opéra où une extinction de voix vous conduit à l'hôpital.» (*Mém. de la Cour et de la Ville*, pub. par Ed. de Barthélemy, Paris 1869, p. 159-160). Le rédacteur de ces *Mémoires*, Lyonnais d'origine, renseigne un correspondant inconnu sur les choses du théâtre et de la musique. A la date du 23 décembre 1735, il parlait déjà en ces termes de notre chanteur: «J'ai seulement trouvé un grand changement en bien dans la voix de Géliot, ses cadences sont adoucies, il ne chante plus ni du nez ni de la gorge.» (p. 56).

Le Fagon dont il est question ici (né vers 1680, mort le 8 mai 1744), était fils du célèbre premier médecin de Louis XIV; il était conseiller royal au conseil des finances.

4) Tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli (août 1675).

5) *Mercure de France*, 1738, décembre, p. 2658.

6) *Mercure de France*, 1739, mai, p. 1034.

tissements de la représentation du 8 octobre 1738, et se fait applaudir, ainsi que sa camarade, dans un air de Blamont. Les 27, 29 octobre et 3 novembre, «on concerta chés la Reine à Fontainebleau l'Opera d'*Atys*»; il y remplit le rôle principal; les 5, 10 et 13 du même mois, il reparaît au même concert, dans l'*Amadis* de Lulli.

«Le 24, la Cour étant de retour à Versailles, la Reine entendit l'Opera d'*Armide*[1]).

L'année suivante, les 9, 11 et 13 mai, à Marly, il chante à ces concerts, le rôle d'Agénor, dans *Callirhoé* de Destouches, et les 20, 23 et 25, le *Ballet de la Paix*, mis en musique par les mêmes Auteurs de Scanderberg».

«Au mois de Juillet, la Cour étant à Compiègne, M. de Blamont, Surintendant de la Musique du Roi en Semestre, fit chanter en Concert le Prologue & les cinq Entrées qui composent l'ingénieux ballet de l'*Europe galante*, exécutés dans la plus grande perfection . . .

«Le 27. du même mois, on concerta le Prologue & le premier Acte d'*Amadis de Gaule*.

«Le 8. Août, la Cour étant à Versailles, en chanta les derniers Actes du même Opera. Le 17. la Reine entendit l'Opera d'*Iphigenie*, qui fut continué le 19. & le 22.»

Jélyotte prit part à ces divers concerts[2]).

Alors commence la période la plus brillante de sa carrière artistique. A mesure que Tribou abandonne les grands rôles du répertoire, Jélyotte se les approprie, créant en même temps à la Cour comme à la Ville, les premiers rôles du répertoire nouveau[3]). Tout le vieux répertoire de Lully est remis alors à la scène, concurremment avec les œuvres nouvelles de Rameau. Les unes et les autres ont leurs partisans acharnés; mais dans toutes, les succès du chanteur sont incontestés. Qu'il chante chez la Reine les *Talens lyriques*, *Dardanus* de Rameau ou l'*Amadis* de Lully, il est toujours reçu, suivant l'expression du temps, «avec applaudissement»[4]).

En 1741, à la Cour, où la Reine donne souvent des concerts consacrés de préférence aux vieux maîtres de l'Opéra, Jélyotte chante successivement dans l'*Issé* de Destouches (que reprend l'Opéra le 14 novembre), dans le *Tancrède* de Campra; dans le ballet des *Eléments*, de Destouches[5]).

---

1) *Mercure de France*, 1738, novembre, p. 2495.

2) *Mercure de France*, 1739, août, p. 1879.

3) L'énumération de toutes ces créations se trouve à l'*Appendice I*. Il n'est question ici, que des plus importantes.

4) Voir le *Mercure de France*, 1740, mars, p. 601.

5) *Mercure de France*, 1741, février, p. 352; mars, p. 616.

Les années suivantes, il reparaît dans *Issé*, puis dans *Tarsis et Zélie* et dans *Pyrame et Thisbé*[1]).

Tribou définitivement retraité, Jélyotte est dès lors, et pour une quinzaine d'années le premier haute-contre, sans rival, de l'Académie de musique et de la musique du roi. Ses succès à la scène lui valent dans le monde la plus belle et les plus agréables relations. Ses contemporains qui nous renseignent assez complètement sur sa personne, s'accordent à trouver en lui un homme de la meilleure compagnie et de la plus parfaite éducation.

«. . . . Devinez où je soupe ce soir, écrit le président Hénault à Mme du Deffant . . . . A propos, je crois vous l'avoir déjà dit: chez le cousin Montigny; mais les convives, vous ne les savez pas. M. Dufort, personnage essentiel dans les circonstances présentes pour vous envoyer des brochures[2]), Mme d'Aubeterre, Mme de Sassenage, et notre Picarde gasconne brochant sur le tout, une Mme d'Etiolles, Jélyotte, etc.[3]).»

Cette M^me^ d'Etiolles, mariée depuis un an, allait bientôt devenir M^me^ de Pompadour qui pour la musique avait été l'élève de notre chanteur et ne devait pas être le moindre artisan de sa fortune. A une époque où tout s'obtenait par la faveur, on ne peut douter qu'elle ne contribuât quelque peu à obtenir au chanteur tel ou tel de ces avantages pécuniaires dont lui-même faisait plus tard l'énumération dans une pièce officielle[4]).

Ainsi pour cette charge de maître de guitare qu'il obtint en 1745.

«Le nommé Jéliote, haute-contre de l'Opera, fort connu par la beauté de sa voix, a obtenu de la musique du Roi une place de maître de guitare. Cet instrument n'est plus d'usage et la place étoit restée sans être remplie. Jéliote, qui est grand musicien et qui joue de toute sorte d'instruments, faisoit avant-hier le premier violon de la chapelle[5]).«

Le duc de Luynes, à qui ces lignes sont empruntées, nous montre le chanteur prenant part le 25 avril, à une fête donnée par M. d'Ardire, dans sa maison de la place Vendôme, à l'occasion du mariage du Dauphin.

«Il y eut grande musique, dit-il, composée de tout ce qu'il y a de meilleur en ce genre, en voix et en instruments. Jéliote, Mlle. Fel, Mme. Vanloo pour chanter, Cupis pour le violon, Blavet pour la flûte, etc.[6]).»

Le mois précédent, Jélyotte avait créé, à la Cour, *Zélindor, roi des Sylphes*, opéra-ballet en un acte et un prologue, de Rebel et Fran-

1) *Mercure de France*, 1742, janvier, p. 142; 1743, février, p. 391.

2) Il était directeur général des postes.

3) *Correspondance complète de M^me^ Du Deffand avec ses amis* . . ., par M. de Lescure, I, p. 68. Lettre 28.

4) Voir plus loin, *Appendice III*.

5) *Mémoires* du duc de Luynes, VI, 386, avril 1745; «du dimanche 4, Versailles».

6) *Mémoires* du duc de Luynes, VI, 422, avril 1745; «du mardi 27, Versailles».

cœur, paroles de Paradis de Moncrif, qui, joué pour la première fois le 10 aôût suivant sur la scène de l'Opéra, s'y maintint de longues années [1]).

Mais bientôt, le chanteur fêté de tous allait remporter à Versailles même, un succès marqué comme compositeur.

Les 3 et 10 mars 1746 [2]) on exécuta sur le théâtre puis dans la salle du Manège, à Versailles, *Zélisca*, «comédie-ballet en prose a trois intermèdes» de Sauvé de La Noüe, acteur de la Comédie-Française. Le spectacle, «par ordre du roi», avait été organisé par M. le duc d'Aumont gentilhomme de la Chambre, M. Lenoir de Cindré intendant . . . «M. de Lassau, dit le texte de la pièce, a ordonné tout le spectacle. M. Jéliote, ordinaire de la Musique du Roi et de l'Académie Royale, a composé la musique des trois divertissements» [3]). Le ballet avait été réglé par Laval; la décoration, confiée à Slods l'aîné. Les acteurs de la danse étaient M^{lles} Gaussin et Dangeville, MM. Granval, Drouin et Armand.

«Ont chanté seuls dans les intermèdes, les Demoiselles Le Maur, Fel, Bourbonnois, etc., Messieurs de Chassé, Jéliote, Poirier . . . . [4]).»

Empruntons sur cette l'œuvre de Jélyotte quelques détails au *Mercure de France* et au duc de Luynes qui, ayant assisté aux deux représentations, leur consacre plusieurs pages.

«La Musique des Intermèdes, écrit le journaliste, est de M. Jeliotte, excellent Acteur de l'Academie Royale de Musique; on a souvent vû sur le Théâtre François et sur l'Italien des Acteurs devenir Auteurs, mais le Théâtre Lyrique n'en avoit point encore produit qui réunît les deux talents. M. Jeliote si accoutumé à enlever tous les suffrages quand il exécute et embellit les ouvrages des autres, a reçu comme Auteur les applaudissements qu'on lui prodigue chaque jour comme Acteur; sa Musique a plû universellement aux gens de goût et même elle a réussi les suffrages des partisans des deux différentes sectes [5]) qui se sont introduites dans la Musique depuis un certain temps. En général elle est agréable sans être commune, neuve sans être bizarre et travaillée sans être confuse. L'exécution a parfaitement bien répondu au mérite de l'Ouvrage, et s'il faut donner de justes éloges à ceux qui l'ont exécutée, il ne faut pas moins louer d'attention du Compositeur

---

1) *Mercure de France*, 1745, mars, p. 177-192 où le livret est publié.

2) Et non 1745, à l'occasion du mariage du Dauphin, comme on l'écrit généralement; ce mariage ayant eu lieu en 1745.

3) Voir *Oeuvres de Théâtre de M. de La Noüe* (2 vol., Paris, 1765) I, p. 137-216. «Cette Comédie-Ballet, dit encore le texte, fut représentée sur le grand Théâtre de Versailles, par Ordre du Roi, à l'occasion du premier mariage de M. le Dauphin». Tous les mémoires contemporains contredisent cette note; la pièce représentée à l'occasion de ce mariage fut *la Princesse de Navarre*, de Voltaire et Rameau.

4) Oeuvres de La Noüe, I, p. 140. La partition de *Zelisca*, à la Bibliothèque Nationale (Vm Z^b, 32) forme un manuscrit in-4° de 104 pages de musique: 45 p. pour le premier intermède; 38 pour le second et 21 pour le troisième.

5) Celle des *Lullistes* et celle des *Ramistes*.

qui travaillant pour les voix qu' il employoit a scû se proportionner à leur étendue, et à leurs différentes propriétés. Cet exemple et le succès qui l'a suivi, sont une grande leçon dont tous les Compositeurs devroient profiter. Il n'est que trop ordinaire de les voir négliger absolument cette partie; passons au sujet de la Comédie [1]).

«Le sujet de la comédie, dit le duc de Luynes, est de prouver que la nature plaît plus que l'art. La Noüe, qui en est l'auteur, a introduit dans la scène deux princes qui ont été doués par une fée, leur mère, de deux dons fort différents; l'un avoit le pouvoir de tout embellir, de tout changer et de faire tout le bien qu'il vouloit, sans jamais pouvoir faire de mal, et usait de ce pouvoir avec la plus grande magnificence; l'autre n'avoit point voulu de cette puissance qui lui avoit été offerte, et avoit préféré le don de détruire, par sa présence tous les prestiges que son frère présentoit aux yeux pour les tromper; il ne vouloit devoir qu'à lui-même le cœur de la princesse que son frère lui disputoit. La fée, qui avoit pris sous sa protection la princesse Zeliska, vouloit faire son bonheur, et l'ayant destinée à épouser un de ces deux enfants, elle vouloit qu'ils fussent doués de tout ce qui pouvoit plaire à Zéliska, dans deux genres absolument différents, et que ce fût Zeliska qui se déterminât à faire le choix de l'un des deux. Les deux princes cherchoient avec le même empressement à plaire à Zeliska; mais ils ne pouvoient la voir en même temps, s'ils ne s'en donnoient la permission l'un à l'autre; les heures qu'ils devoient passer auprès d'elle étoient réglées, et l'un de ces deux princes devoit disparaître lorsque l'autre étoit près d'arriver. Celui qui n'avoit pas le don d'orner la nature ne cherchoit à persuader la princesse que par l'expression simple, tendre et sincère de son amour; l'autre essayoit de lui plaire par des fêtes continuelles. Ce sont ces fêtes qui donnèrent occasion aux divertissements dont la pièce est accompagnée et dont la musique a été faite par Géliotte. Zéliska, qui ne connoît point encore l'amour, est dans l'incertitude la plus grande sur le choix qu'elle doit faire; elle demande à la fée de la déterminer: la fée prononce qu' elle se déterminera sur ce qui lui plaira davantage, et il faut que ce choix soit fait dans le jour. Zéliska admire la magnificence singulière de l'un des princes; mais elle convient en même temps que son cœur n'en est pas touché et même que ces fêtes redoublées commencent à l'ennuyer. La sincérité de l'autre prince, ses protestations les plus tendres de son amour déterminent enfin son choix en sa faveur. La dernière fête que donne le prince magnifique est dans un désert affreux, qu'il a choisi par préférence, afin que le palais superbe qu'il y fait paroître étant détruit à l'arrivée de son frère, la princesse soit plus frappée d'un contraste aussi remarquable; mais les sentiments de l'autre prince avoient déjà fait une assez forte impression pour que le désert même n'effrayât point Zeliska. Comme elle avoit reçu de la fée le pouvoir d'ôter une seule fois l'amour, aussitôt qu'elle a fait son choix elle détruit d'un seul mot cette passion violente qui régnoit dans le cœur du prince magnifique. La pièce finit par un divertissement de bergers et de bergères, dans une vallée délicieuse; le berger constant et fidèle y est couronné.

«La Noüe a introduit dans la pièce un paysan qui est amoureux de la confidente de Zéliska; mais il convient lui-même, que ce personnage n'y est pas bien placé, et compte le changer. La pièce est en prose et bien écrite;

---

1) *Mercure de France*, mars 1746, p. 155-156.

La Noüe compte la mettre en vers; la dernier acte est extrêmement tendre et touchant [1]).»

Cette analyse, par un des spectateurs privilégiés de *Zéliska*, nous a paru intéressante à citer, car elle indique exactement ce qu'était la pièce dont Jélyotte avait composé les divertissements. L'opinion du duc de Luynes, dont les préférences allaient certainement à l'école lulliste, est très judicieuse; la petite partition de *Zéliska* est d'une honnête moyenne et ne se distingue guère de tant d'autres œuvres de l'époque; elle est gracieuse et facile: ce sont d'ailleurs les seules qualités qu'on devait exiger de l'auteur comme du compositeur. Par son genre même, elle ne pouvait guère être jouée qu' à la cour. La deuxième représentation, le jeudi 10 mars, «malgré un des plus mauvais jours de l'hyver», conduisit à la Cour «bien des curieux de la Ville» [2]).

Jélyotte qui, nous l'avons vu, était au nombre des acteurs, chantait un air au deuxième intermède; et au troisième, un duo avec Mlle Le Maure.

Cette pièce nous apprennent d'autre part les *Anecdotes dramatiques*, cette Pièce et ses Divertissements firent un plaisir universel. Sa Majesté ellemême ne voulut point que l'Auteur pût ignorer celui qu'elle y avoit prise; elle daigna l'en instruire de sa propre bouche.

«Il y avoit alors à la cour les spectacles des Petits Appartements: la Noüe y fut nommé Repétiteur, avec 1000 livres de pension [3]).»

Le théâtre «des Petits Appartements» ou «des Petits Cabinets» avait été inventé en 1745 par Mme de Pompadour, pour distraire le roi dans sa mélancolie. «L'orchestre était composé tout à la fois d'amateurs et d'artistes de profession. Parmi les premiers, on remarquait un cousin de Mme de Pompadour, M. Ferrand, intéressé pour un huitième dans la ferme des postes; ce financier jouait du clavecin, le prince de Dombes du basson, M. de Dampierre, gentilhomme ordinaire des plaisirs du Roi, et M. de Sourches, grand prévôt de l'hôtel, de la viole et M. de Courtaumer, porte-manteau de S. M. du violon. Les artistes de profession étaient Jélyotte, de l'Opéra, l'heureux et discret vainqueur des plus jolies femmes de Paris . . .» [4]), qui y entra comme premier violoncelle, mais non comme chanteur, au cours de l'hiver de 1747-48 et y resta jusqu'en 1750. Sur cette scène strictement privée, M. Ad. Jullien, dans son étude sur *la Comédie à la Cour*

1) *Mémoires* du duc de Luynes, VII, mars 1746, p. 248-250, «du vendredi 11, Versailles».

2) *Mercure de France*, 1746, mars, p. 162. Le même numéro publie une lettre de La Noüe où celui-ci indique que deux airs, que chantaient Mlles Bourbonnois et Fel, ne sont pas de lui.

3) *Anecdotes dramatiques*, III, 169, art. *La Noüe*.

4) Campardon, *Mme de Pampadour*, p. 84.

signale une reprise de *Zéliska*[1]), vraisemblablement l'unique qui eut jamais lieu.

Madame de Pompadour organisait aussi pendant la semaine-sainte des Concerts spirituels, auxquels son ancien maître de musique était convié, en compagnie de Mme de l'Hopital, de Mlle Fel, de M. d'Ayen fils, du vicomte de Rohan lui-même, de Mmes de La Sale et de Marchais[2]). On y exécutait des œuvres telles que le *Miserere* à grand chœur de La Lande, des motets de Mondonville et de Jélyotte lui-même. Mme de Pompadour chantait des récitatifs; les chœurs étaient formés par ses nobles invités[3]). D'autrefois, les concerts moins sérieux avaient lieu chez la favorite, en présence de Louis XV, alors dans une période de profonde mélancolie. Mme de Pompadour faisait appeler Jélyotte. Elle chantait avec lui, forçait le roi à prendre une partie, et lorsqu'elle le voyait rire aux éclats de quelque fausse note ou de quelque intonation malencontreuse, elle se persuadait volontiers qu'elle venait de sauver l'Etat. «Le roi rit, la France est heureuse grâce à vous, Géliotte», disait-elle, et naturellement le ténor s'en allait avec la conscience qu'il était le premier homme d'Etat du royaume»[4]).

Cependant que ses succès le retenaient auprès de la Reine ou de Mme de Pompadour, prenant part à presque tous les déplacements de la cour, Pierre de Jélyotte, ne négligeait pas ses devoirs envers l'Académie royale de Musique. Outre le répertoire courant, il n'assumait pas moins, chaque année, de quatre ou cinq rôles nouveaux en moyenne, généralement tous d'une grande importance.

L'une de ces créations, et des plus célèbres, est celle de Colin, dans *le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau.

L'histoire de cette pièce a été faite plus d'une fois; il suffit de relater les faits principaux. Les deux premières représentations du *Devin du Village* eurent lieu, à Fontainebleau, les 18 et 24 octobre 1752. La répétition générale se fit la veille de la première, le 17.

«J'y fus avec Mlle. Fel, Grimm, et, je crois l'abbé Raynal, écrit Rousseau, dans une voiture de la cour. La répétition fut passable; j'en fus plus content que je ne m'y étois attendu. L'orchestre étoit nombreux, composé de ceux de l'Opéra et de la musique du roi. Jelyotte faisoit Colin; mademoiselle Fel, Colette; Cuvillier, le Devin; les chœurs étoient ceux de l'Opéra. Je dis peu de chose: c'étoit Jelyotte qui avoit tout dirigé;

---

1) Ad. Jullien, *La Comédie à la Cour*, p. 162, 243 et 244.

2) *Mémoires historiques et Anecdotes de la Cour de France pendant la faveur de Mme de Pompadour* (Paris, 1802) p. 213 ssq. Cf. Campardon, p. 79.

3) *Mémoires* du duc de Luynes, VII, 351, IX, 8-9; «du jeudi» 21 (décembre 1747) et «du samedi saint 14, Versailles» (avril 1748). Cf. VII, p. 416-417.

4) De la Fizelière, *L'Art et la Femme en France* (*Gaz. des Beaux-Arts*, III, 1860, p. 216).

je ne voulus pas contrôler ce qu'il avoit fait; et, malgré mon ton romain, j'étois honteux comme un écolier au milieu de tout ce monde.» 1)

Les pages qui suivent seraient tout entières à citer si elles n'étaient bien connues. Dès le lendemain de la première représentation, Rousseau s'enfuit de Fontainebleau. Jélyotte, qui avec Francueil, avait refait tous les récitatifs du *Devin*, lui écrivit avant la seconde représentation le billet suivant:

«A Fontainebleau le 20.

«Vous avez eu tort, Monsieur, de partir au milieu de vos triomphes. Vous auriez joui du plus grand succès que l'on connaisse en ce pays. Toute la cour est enchantée de votre ouvrage; le Roy qui comme vous savez, n'aime pas la musique, chante vos airs toute la journée avec la voix la plus fausse du royaume, et il a demandé une seconde représentation pour la huitaine. J'aurai soin de faire le changement que vous désirez, j'accourcirai le récitatif de la première scène et j'avertirai monsieur Cuvillier de se contenter de son état de sorcier sans aspirer orgueilleusement au rang de magicien. Monsieur le duc d'Aumont m'a dit ce matin que si vous vous fussiez laissé présenter au Roy, il étoit sur que vous auriez eu une pension. Bon jour, Monsieur.» 2)

La Cour revenue à Paris, Jélyotte reprit comme d'habitude sa place à l'Opéra et au concert de la Reine. Il créa au commencement de l'année *Titon et l'Aurore*, l'une des œuvres les plus célèbres de Mondonville, un languedocien, presque son compatriote; le succès fut grand pour le compositeur et pour les interprètes.

«La partie du chant, dit le *Mercure*, est celle qui a le plus réussi, & il faut convenir qu'indépendamment de son mérite réel, l'exécution de M. Jeliotte et celle de Mlle Fel y a ajouté nouvelles grâces . . . . Dans le premier acte, on a fort applaudi le monologue de Titon, & son accompagnement; le Duo de Titon & l'Aurore, le chant de l'ariette, *Venez, petits oiseaux*, embelli par Mlle Fel, & l'air en forme de Romance, chanté dans le divertissement par M. Jeliotte avec un goût inexprimable . . . . Dans le troisième, les Connoisseurs ont fort goûté le Monologue de Titon qui est le morceau de cet Opera où le Musicien a montré le plus de génie, & M. Jeliotte a mis le comble au succès, par la manière supérieure dont il a chanté l'Ariette du dernier Divertissement.» 3)

C'est sans doute après ce succès que se place la demande de retraite de Jélyotte, qui n'eut pas de suite immédiate, comme nous l'apprennent les mémoires du temps.

A la date du samedi 17 février 1753, le duc de Luynes écrit:

«Il est question actuellement de souscription pour Jéliotte. Jéliotte dit depuis longtemps que sa santé ne lui permet plus de chanter, et il a annoncé qu'il quitterait l'Opéra cette année à Pâques. L'impossibilité de remplacer

1) J.-J. Rousseau, *Confessions*, Part. II., Liv, VIII (1752).

2) A. Jansen, *J.-J. Rousseau als Musiker*, p. 463.

3) *Mercure de France*, 1753, février, p. 179-180.

un musicien et un acteur qui a un talent aussi supérieur a répandu une affliction universelle sur tous les amateurs de l'Opéra; ils ont entamé des négociations, peut-être, avec autant de zèle et de vivacité que s'il s'agissait de donner la paix à l'Europe; car malgré l'enthousiasme passager pour les Bouffons, le goût pour la bonne musique française, rendue aussi parfaitement qu'elle l'est par Jéliotte, subsistera toujours. Enfin on a cru s'apercevoir qu'une somme d'argent considérable détermineroit Jéliotte à rester encore quelque temps; on lui a proposé une gratification considérable pour donner deux ans de plus à l'Opéra; il a demandé 100,000 livres; on compte faire cette somme par souscription. On peut bien juger que les taxes ne seront point égales; les personnes considérables paieront beaucoup plus que les autres.» [1])

D'Argenson de son côté, note dans son Journal, deux jours plus tard, avec une certaine mauvaise humeur[2]):

«Toute la cour quête pour trouver 100,000 livres, afin de faire rester à l'Opéra le chanteur Jéliotte, et ils sont presque trouvés, au moyen de quoi il se fait 10,000 livres de rentes, et promet de rester encore deux ans. On n'en donneroit pas tant pour retirer de la misère quantité d'honnêtes gens qui meurent de faim. On ne voit que folies et sottises à chaque démarche de la cour.»

En réalité les 100,000 livres ne se trouvèrent pas; on n'en recueillit que 48,000, ce qui était déjà un beau denier.

«Jéliotte, écrit le 14 juin 1753, le duc de Luynes, s'est enfin déterminé à rester deux ans pour ces 48,000 livres, qui lui ont été remises. Il y a deux mois au moins que cela est arrangé.» [3])

Entre temps, le *Devin du Village* avait été joué le 1er mars 1753 à l'Opéra, au plus fort de la querelle contre les Bouffons. Rousseau avait remplacé le récitatif de Jélyotte par celui écrit primitivement; mais d'après M. Arthur Pougin[4]), il ne différerait que très peu du récitatif composé par le chanteur. Voici en quels termes le *Mercure* parle de cette représentation, célèbre dans les annales de l'Opéra français:

«Cet intermède qui avoit été joué à Fontainebleau au mois d'octobre dernier avec un succès presque inoui, a été bien reçu à Paris. La multitude a trouvé les chants de cet Intermède très-agréables, et les gens d'esprit ont remarqué de plus dans la Musique une finesse, une vérité, une naïveté d'expression fort-rares. Mlle Fel et M. Jeliotte y ont fait aux spectateurs le même plaisir qu'ils ont coutume de faire dans les rôles dont ils sont chargés, et on a fort regretté qu'ils ayent été doublés si-tôt.»

En effet, malgré les précautions prises par le compositeur, par contrat,

1) *Mémoires* du duc de Luynes, XII, p. 360.

2) *Journal et Mémoires du Mis d'Argenson* (éd. Rathery VII, 409. Un peu plus haut, p. 341, 10 novembre, d'Argenson nous apprend sèchement que «*le Devin du Village* a coûté au Roi plus de 50000 écus».

3) *Mémoires* du duc de Luynes, XII, 478.

4) *J.-J. Rousseau musicien* (Paris, 1901, p. 74).

pour que les quatre premières représentations soient chantées par Fel et par Jélyotte, dès la troisième, les doublures firent leur apparition; le mardi 11, Mlle Jaquet et Delatour les remplacèrent.

Si donc il avait donné suite à son projet de retraite prématuré, Jélyotte eût quitté l'Opéra sur un triomphe. Un autre l'attendait deux ans plus tard lorsque définitivement il abandonna la scène de l'Académie royale, après deux années de succès ininterrompus; reprenant un des rôles du début de sa carrière, le Tibulle des *Fêtes Grecques et Romaines* (5 juin 1753); puis *Castor* (8 janvier); *Thésée* (10 décembre). Ce triomphe dernier, il l'obtint dans *Daphnis et Alcimadure*, pastorale de Mondonville, écrite en dialecte languedocien. Chantée par Fel et Jélyotte, cette pièce étonna et plut beaucoup au public par son originalité. Parlant des deux interprètes que, par un hasard heureux, le compositeur avait rencontrés, le *Mercure* s'exprimait ainsi:

«Ils sont si supérieurs l'un et l'autre, lorsqu'ils chantent le Français qu'il est aisé de juger du charme de leur voix, de la finesse de leur expression, de la perfection de leurs traits, en rendant le langage du pays riant auquel nous devons leur naissance.» [1])

Aux spectacles de Fontainebleau, à la fin de cette même année 1754, Jélyotte participait à *Pygmalion* (12 et 15 octobre), à *Thésée* (18 et 21 du même mois), que la reine Marie Leczinska apprécie en ces termes:

«J'ai trouvé *Thésée* plus intelligible: la belle chose! quelle dignité! quelle noble galanterie en même temps.» [2])

Hommage implicite rendu au talent du chanteur qui pendant presque trente ans charma la triste épouse de Louis XV au «Concert de la Reine.»

Dès cette époque on s'occupait de trouver un haute-contre chargé de prendre la place de Jélyotte, sinon de le faire oublier.

«Comme Jélyotte, Chassé et Mlle. Fel étoient à Fontainebleau, lit-on dans la *Correspondance* de Grimm, l'Académie de musique a tâché de faire de l'argent avec des débuts .... Le fameux serrurier qui devoit nous tenir lieu de Jélyotte a aussi débuté avec quelque succès, quoiqu'il frise le faux avec toute la franchise possible.» [3])

Combien de fois par la suite ne lirons-nous pas dans les mémoires contemporains, les mêmes plaintes, concernant les successeurs de celui qui durant vingt ans avait, malgré des défauts, méchamment constatés quelque fois [4]), incarné l'idéal du chanteur tel qu'en se l'imaginait alors!

---

1) *Mercure de France*, 1754, décembre, p. 211.

2) *Lettres de Marie Leczinska* (éd. Des Diguières) p. 289, Lettre 33, du 24 octobre 1754, au président Hénault.

3) Grimm, Raynal, Diderot, *Correspond. littéraire*, novembre 1754, II, 435.

4) Par Collé par exemple, et à plusieur sreprises: «Jéliotte est un chanteur unique. mais il n'a ni figure ni action; il n'est bon que dans les rôles de berger, où il faut

La carrière publique de Jélyotte achevée, avant de le suivre à la cour, à laquelle il se consacra dix ans encore, exclusivement, iquttons un moment l'artiste et faisons une diversion dans l'histoire anecdotique de sa vie intime.

III.

Si Jélyotte fut le plus illustre ténor de l'Académie royale de musique pendant le règne de Louis XV, il fut aussi le plus fêté des chanteurs et il acquit une position dans la société d'alors à laquelle bien difficilement un acteur eût osé prétendre. On peut dire que jusqu'à lui, en France, un comédien ne s'était jamais fait pareilles amitiés; jamais non plus n'avait entretenu de liaisons aussi aristocratiques que celles dont les contemporains nous ont conservé le souvenir plus ou moins discret.

Marmontel qui connut Jélyotte après la représentation de la *Guirlande*, dont il avait écrit le livret pour Rameau (21 septembre 1751), nous a laissé de charmantes pages sur lui:

«Doux, riant, *amistoux*, pour me servir d'un mot de son pays, qui le peint de couleur natale, il portoit sur son front la sérénité du bonheur, et, en la respirant lui-même, il l'inspiroit. En effet, si l'on me demande quel est l'homme le plus complètement heureux que j'aie vu en ma vie, je répondrai: C'est Géliote. Né dans l'obscurité et enfant de chœur d'une église de Toulouse dans l'adolescence, il étoit venu de plein vol débuter sur le théâtre de l'Opéra, et y avoit eu les plus brillants succès: dès ce moment, il avoit été et il étoit encore l'idole du public. On tressailloit de joie dès qu'il paroissoit sur la scène; on l'écoutoit avec l'ivresse du plaisir, et toujours l'applaudissement marquoit les repos de sa voix. Cette voix étoit la plus rare que l'on eût entendue, soit par le volume et la plénitude des sons, soit par l'éclat perçant de son timbre argentin. Il n'étoit ni beau ni bien fait, mais pour s'embellir il n'avoit qu'à chanter; on eût dit qu'il charmoit les yeux en même temps que les oreilles. Les jeunes femmes en étoient folles: on les voyoit à demi-corps élancées hors de leurs loges, donner en spectacle elles-mêmes l'excès de leur émotion; et plus d'une des plus jolies

plutôt exprimer la galanterie que le sentiment; il n'a point d'entrailles et il manque de noblesse. Ce n'est donc point du tout là un récitant; ceci soit dit sans faire tort à l'étendue et à la beauté de sa voix, surtout au goût divin du chant qu'il possède, et que personne n'a possédé aussi loin que lui.» Collé, *Journal et Mémoires* (édit. Bonhomme) février 1749, I, 52.

«On commence déjà à oublier Jéliotte. On ne se seroit jamais douté, de celui qui seroit un peu applaudi en jouant ses rôles, après sa retraite; C'est celui-là même qui étoit sifflé lorsqu'il le doubloit; enfin c'est Godard, que l'on applaudit avec autant de fureur qu'on applaudissoit Mlle Le Maure et Jéliotte.

«Il faut avouer qu'il chante bien ... Rien n'est naturel dans ce chanteur; sa voix est désagréable; il se sauve par le goût du chant, qu'il entend bien, à la vérité, mais je le trouve trop maniéré et trop *léché*; il est à cet égard le singe de Jéliotte et comme l'original me déplaisoit en ce point, je prends la liberté de trouver la copie misérable.» (*Id. ibid.*, 22 juil. 1755).

vouloit le lui témoigner. Bon musicien, son talent ne lui donnoit aucune peine, et son état n'avoit pour lui aucun de ses désagréments. Chéri, considéré par ses camarades, avec lesquels il étoit sur le ton d'une politesse amicale, mais sans familiarité, il vivoit en homme du monde, accueilli, désiré partout. D'abord c'étoit son chant que l'on vouloit entendre; et pour en donner le plaisir, il étoit d'une complaisance dont on étoit charmé autant que de sa voix. Il s'étoit fait une étude de choisir et d'apprendre nos plus jolies chansons, et il les chantoit sur sa guitare avec un goût délicieux. Mais bientôt on oublioit en lui le chanteur pour jouir des agrémens de l'homme aimable; et son esprit et son caractère lui faisoient dans la société autant d'amis qu'il avoit d'admirateurs. Il en avoit dans la bourgeoisie, il en avoit dans le plus grand monde, et partout simple, doux et modeste, il n'étoit jamais déplacé. Il s'étoit fait par son talent, et par les grâces qu'il lui avoit obtenues, une fortune honnête; et le premier usage qu'il en avoit fait avoit été de mettre sa famille à son aise. Il jouissoit dans les bureaux et les cabinets des ministres, d'un crédit très considérable, car c'étoit le crédit que donne le plaisir; et il l'employait à rendre, dans la province où il étoit né, des services essentiels. Aussi en étoit-il adoré. Tous les ans, il lui étoit permis, en été, d'y faire un voyage, et, de Paris à Pau, sa route étoit en connue; le temps de son passage étoit marqué de ville en ville; partout des fêtes l'attendoient; et, à son propos, je dois dire ce que j'ai su de lui à Toulouse avant mon départ. Il avoit deux amis dans cette ville, à qui jamais personne ne fut préféré: l'un étoit le tailleur chez lequel il avoit logé, l'autre son maître de musique lorsqu'il étoit enfant de chœur. La noblesse, le Parlement, se disputoient le second souper que Géliote faisoit à Toulouse; mais pour le premier, on savoit qu'il étoit invariablement réservé à ses deux amis. Homme à bonnes fortunes, il étoit renommé pour sa discrétion; et, de ses nombreuses conquêtes, on n'a connu que celles qui ont voulu s'afficher. Enfin, parmi tant de prospérités, il n'a jamais excité l'envie et je n'ai jamais ouï dire que Géliote eût un ennemi[1].»

De ces bonnes fortunes auxquelles Marmontel fait allusion, les chroniques du temps nous parlent avec plus ou moins de détails. Voici d'abord une note brève et brutale d'une publication à scandale, le *Gazetier cuirassé*: «Gel— a été violé par Madame la Duchesse de — V—». Une écriture de l'époque a complété les noms, sur l'exemplaire de cette brochure qui appartient à la Bibliothèque nationale[2]). On lit: *La Vallière.* Cette liaison du chanteur avec la duchesse de la Vallière paraît avoir duré assez longtemps, puisque d'Argenson dans le *Journal*, écrit à la date du 20 novembre 1750:

«La nouvelle duchesse de Luxembourg . . . a obligé Mme de La Vallière à renvoyer Jélyotte, chanteur de l'Opéra. Le duc de La Vallière a dit à Jélyotte: «Quoique vous ne soyiez plus désormais ami de ma femme, je veux que vous n'en soyiez pas moins des miens, nous vous aurons quelquefois à souper[3]).»

1) Marmontel, *Mémoires*, IV, p. 167-169.

2) Lb³⁸ 1270. *Le Gazetier cuirassé*; *Nouvelles enigmatiques*, p. 45 note *s*.

3) D'Argenson, *Journal et Mémoires*, VI.

Quant à la maréchal de Luxembourg elle-même, qui «a été fort jolie, fort adonnée au plaisir et fort malicieuse», comme écrivait Horace Walpole en 1765[1]), elle compta selon toute vraisemblance le haute-contre toulousain parmi ses multiples amants; car, selon l'expression de M. de Lescure, «il fallait que tout homme du bon air la mît sur sa liste«, et elle «s'était passée la fantaisie d'un nombre prodigieux d'hommes à la mode»[2]).

M^me^ d'Epinay a laissé, d'autre part, quelques renseignements sur la liaison de M^me^ Lalive de Jully avec notre chanteur. Elle le reçoit chez elle au cours de l'année 1751 (en juillet), en compagnie de Francueil et de Rousseau, dans sa propriété de La Chevrette. Mais à la fin de la même année déjà, la rupture se produit, dont M^me^ d'Epinay expose tout au long les circonstances.

«... Jélyotte se plaint amèrement de la coquetterie de M^me^ de Jully, écrit-elle à cette époque; elle le rend malade; et il en est, dit-on plus amoureux que jamais. Je croirais assez qu'elle ne s'en soucie pas, car elle m'a prodigieusement négligée....»

«Trois jours de distance. J'ai vu avant-hier M^me^ de Jully qui soupoit chez elle avec ses sœurs, Jelyotte et le chevalier de V(ergennes).»

M^me^ de Jully veut alors se débarrasser du chanteur «car j'en aime en un autre», explique-t-elle à sa confidente. M^me^ d'Epinay promet de voir Jélyotte.

«Hier matin j'ai vu Jélyotte, et, par tout ce qu'il m'a dit, j'ai compris que M^me^ de Jully ne s'étoit pas conduite avec lui de manière à le détacher d'elle; j'ai fait ce que j'ai pu pour le préparer à son malheur; mais il n'a rien voulu entendre. J'ai rendu compte dès le soir à M^me^ de Jully du mauvais succès de mon préambule.»

Plus tard, Jélyotte insistant pour revoir M^me^ de Jully, M^me^ d'Epinay dut lui fermer sa porte[3]). M^me^ de Jully survécut peu à cette rupture, survenue au commencement de 1752, et mourut de la petite vérole le 10 décembre de la même année; elle avait vingt-trois. Son mari que la liaison de sa femme avec Jélyotte n'avait jamais péniblement affecté, montra une douleur véritable de sa mort. «Tout incompréhensible que nous est sa douleur, elle excite notre compassion», écrivait Rousseau à Francueil[4]).

Jélyotte fréquentait assidument la cour du prince de Conti au Temple, dont le prince était grand-prieur depuis le 15 avril 1769. Là se réunissait la société la plus brillante, la plus spirituelle de France, voire de

1) *Lettres de M^me^ Du Deffand*; édit. de 1812, I, p. 32, note 2.
2) *Correspond. compl. de M^me^* Du Deffand (édit. de Lescure, p. CXLIX).
3) M^me^ d'Epinay, *Mémoires*, édit. Boiteau, I, p. 405–412.
4) Lettre de janvier 1753. Cf. M^me^ d'Epinay, *Mémoires*, p. 429 ssq.

l'Europe. Un tableau du peintre Barthélemy nous représente une de ces réceptions du prince de Conti, entouré des femmes de la plus haute aristocratie, où se rencontrèrent un jour Mozart et Jélyotte[1]); celui chantant peut-être ces mélodies de son pays qui le rendirent aussi célèbre dans le monde que ses succès à l'Opéra, le petit Mozart l'accompagnant au clavecin.

Ses aventures amoureuses, non moins que la fréquentation de la société sceptique et frondeuse du Temple, contribuèrent sans doute à faire passer Jélyotte pour un débauché auprès de ceux qui ne le connaissaient pas assez pour l'estimer comme ami[2]).

Des témoignages nombreux, comme ceux qui seront cités plus loin, achèveront de dépeindre, sous un jour plutôt sympathique, l'homme, dont les défauts, comme les qualités, étaient partagés par tous ceux de son temps.

IV.

En quittant l'Opéra en 1755, Jélyotte jouissait de diverses pensions dont le total dépassait 6000 livres, chiffre considérable alors. Il avait conservé d'abord ses appointements de 4000 livres; sa charge de maître de guitare du Roi lui valait 1200 livres; celle de joueur de théorbe de la chambre, qu'un brevet du 4 mars 1753 lui avait assurée, en survivance de Tribou, 900[3]); plus tard, en 1761, ces deux charges supprimées lui valurent une pension de 1000 livres; en outre, une pension de 1200 livres lui fut accordée sur le trésor royal le 17 mai 1747[4]).

Dix ans encore, Jélyotte continua son service à la cour, soit à Versailles, soit à Fontainebleau, comme par le passé.

Le *Mercure de France* qui rendait compte régulièrement des fêtes du château royal ne cesse jusqu'à la fin de lui prodiguer ses éloges. En 1762 encore, après une représentation de *Scanderberg*, son rédacteur écrit:

> «Le sieur *Jéliote*, toujours admirable, paroissant jouir de tout l'éclat et de toute la facilité de sa voix, ne pouvoit manquer d'enchanter plus que jamais, dans un grand rôle qui fournit des morceaux d'un chant agréable où il y a de fréquentes occasions de faire briller les talents qu'en lui connoit[5]).»

L'année suivante, après le *Devin du village* repris le 9 mars, et le

1) Voir plus loin l'Appendice II: *Iconographie*.

2) Un manuscrit sur l'Opéra que possédait Fétis faisait sur lui cette remarque: «C'est une voix des plus belles, pour la netteté et les cadences. Il est grand et joue de beaucoup d'instruments; mais les débauches de toute espèce seront cause de sa perte.» (Fétis, Biographie univ., article «Jelyote»).

3) Voir Campardon, *L'Acad. roy. de mus. au XVIII^e s.* II, 331, art. «Tribou».

4) Voir plus loin l'Appendice III: *Documents officiels, II.*

5) *Mercure de France* 1762, octobre, p. 182-183.

que «Geliotte ne doit rien du plaisir extrême que font sa voix et ses talens à la difficulté d'en jouir depuis sa retraite» et qu'il «chanta avec la même voix qu'on a tant admirée, et avec un naturel dans les tours de son chant et des grâces que peut-être, sans illusion, ou pourroit regarder comme nouvellement acquises et ajoûtées encore à ce qu'on lui connoissoit de supériorité dans ce talent». Mêmes éloges à la fin de l'année au sujet d'une reprise de *Castor et Pollux*[2]) le 5 novembre. Un an plus tard, «les charmes de sa voix et l'art admirable qui lui ont acquis tant de célébrité» font encore «la même impression et par conséquent le même plaisir que les années précédentes»[3]).

Enfin l'heure de la retraite définitive avait sonné. Les «spectacles de la cour à Versailles», en 1765, au début de novembre, comptèrent une dernière fois Jélyotte parmi les acteurs qui y collaborèrent. On joua d'abord *Zénis et Almasie*, de la Borde, musique de de Buri, surintendant de la musique du Roi. Jélyotte remplissait le principal rôle, Mlle Sophie Arnould celui d'Almasie; Larrivée, le Souverain Génie. L'autre pièce fut *Erosine*, paroles de Moncrif (lecteur de la Reine Marie Leczinska, dont notre chanteur avait mis en musique plusieurs chansons), musique de Le Berton. La première représentation d'*Erosine*, le 9 novembre 1765, fut la dernière apparition de Jélyotte sur la scène[4]).

Sa retraite était, cette fois, irrévocable. Il vécut dès lors, soit à Paris, où il demeurait place des Victoires, soit dans son pays natal où il devait aller mourir.

En vain fut-il sollicité, deux ans après s'être retiré de la cour, de reparaître, pour un certain nombre de représentations, devant le public dont il avait été l'idole. Malgré les mille louis qu'on lui offrait, «le moderne Orphée est resté intraitable», nous apprennent les *Mémoires secrets*[5]). Cependant, si l'on en croit le même auteur, il aurait brigué, ainsi que Mlle Le Maure, Mlle Dangeville, «l'illustre Clairon même», lors du passage à Paris du roi de Danemarck, «l'honneur de paraître à ses yeux et de mériter ses applaudissemens»[6]). Les relations des fêtes de Fontainebleau, données à l'occasion de la visite du souverain danois, n'indiquent pas qu'il fut fait droit à ce desideratum.

1) *Mercure de France* 1763, avril, p. 172 et 175.
2) *Mercure de France* 1763, décembre, p. 153.
3) *Mercure de France* 1764, novembre, p. 122; compte-rendu d'une reprise de *Titon et l'Aurore*. Cf. 1764, février, p. 169 ssq. Compte-rendu des Spectacles de la Cour à Versailles: *les Talents lyriques*.
4) *Mercure de France* 1765, décembre, p. 203, 246-268. Cf. *Corresp. littér.*, VI, 416.
5) Bachaumont, *Mémoires secrets*, III. 277, 2 novembre 1767.
6) *Idem, ibid.*, IV, 121, 21 septembre, 1768.

Jélyotte resta encore une dizaine d'années, vivant en partie à Paris. C'est son vieil ami Dufort de Cheverny qui nous l'apprend[1]); cet introducteur des ambassadeurs, que nous avons déjà eu l'occasion de citer au début de cette étude, était resté l'intime ami du chanteur. Il va le voir à Bagnères de Bigorre, l'hiver de 1755-56, au cours d'un voyage dans les Pyrénées. En 1764, Jélyotte passe l'été à Cheverny, chez Dufort, qui y donnait des fêtes chaque année. Jélyotte était aussi un fidèle du duc de Choiseul, retiré à Chanteloup depuis le 26 décembre 1770.

«Jélyotte y étoit reçu à bras ouverts, écrit Dufort, et en retournant dans sòn pays, il venoit chez M. de Vernages et à Chanteloup. Pendant vingt ans, il m'a toujours donné quelques jours deux fois par an, et quand cela se trouvoit, nous allions ensemble à Chanteloup[2]).

«Fidèle à son ancienne amitié, il m'écrivoit presque tous les mois, et je lui répondois exactement. Ses dernières lettres me mandoient qu'il avoit été incommodé; qu'il avoit cru terminer son existence, qu'il étoit bien temps, puisqu'il avoit quatre-vingt-deux ans; que tout ce qu'il désiroit étoit de finir sa vie sans douleur. Elles avoient une teinte de tristesse qui me faisoit une vraie peine. Je crus devoir lui faire son petit panégyrique pour l'éloigner de toutes ces idées; c'est un abrégé historique de sa vie que je connoissois comme lui. Cette lettre est du 20 avril 1797, et envoyée à Oléron [sic] (Basses-Pyrénées).

«Vous voulez, mon vieil ami, que je vous écrive avec la même liberté que si nous causions ensemble, comme on dit, les pieds sur les chenets. Quoique vous m'annonciez que vous avez vos quatre-vingts ans bien révolus, à juger par le caractère de votre écriture, je pense que vous avez tout lieu de vous flatter encore d'y ajouter; au surplus, je connois votre philosophie, qui vous fera envisager votre fin sans la désirer ni la craindre.

«Comptons ensemble, mon vieil ami, et voyons si vous avez à vous plaindre, et si jetant un coup d'œil sur le passé, vous n'avez pas à vous féliciter de votre existence. Il est permis à un ami de quarante ans de se féliciter avec vous de la charmante carrière que vous avez parcourue.

«Destiné à une prébende, votre oncle vous fait donner une excellente éducation, et vous déployez intelligence et facilité; il vous faut apprendre les langues et vous excellez dans l'italien; sans vous en douter, sans peines, sans efforts, vous devenez un excellent musicien et un bon compositeur, car il nous en reste des morceaux excellents dans Zélindor, etc. Votre adresse naturelle vous rend familier avec tous les instruments, dont je vous ai vu jouer à volonté; la nature vous a gratifié d'une haute-contre superbe et d'un goût exquis. Vous cédez, à dix-sept ans, à la séduction d'aller débuter à l'Opéra de Paris. A l'instant ce sont des triomphes; tous les livres éphémères et durables vous comblent d'éloges. Orphée n'auroit pas eu en France un plus beau et plus long triomphe. . . .

«A l'âge des passions, dans le pays le plus séduisant et le plus enivrant, vous y résistez pour vous attacher à la meilleure et à la plus grande compagnie du royaume; vous y êtes retenu par votre goût personnel, quand il n'est

1) «Il n'y a que cinq ans (en 1793), qu'il a cessé de venir à Paris.» (*Mémoires*, I, 99). 2) *Idem*, *ibid.*, I, 439.

plus question de vos talents . . . Je vous ai vu dans l'intimité de la duchesse de Luxembourg, du feu prince de Conti, je vous ai accompagné plusieurs fois à Chanteloup, où le duc de Choiseul, ses parents et ses amis, vous traitoient en égal . . . Fidèle à l'amitié, vous êtes venu pendant quinze ans en visite à Cheverny.

«L'enthousiasme et les plus grands applaudissements devoient vous retenir au théâtre; vous avez la sagesse de les sacrifier. A l'instant que vous quittez le théâtre, sans abandonner une société dont les soins vous faisoient un devoir et une jouissance, vous sacrifiez tous les ans trois mois pour retourner dans votre pays natal; votre aisance, vous la sacrifiez à votre famille; vous mariez votre nièce et les bénédictions vous entourent puisque dans vos arrière-petites-nièces, vous avez le plaisir de voir votre sang uni à celui des Navailles.

«Rappelez-vous que vous futes le premier l'auteur de la fortune du fameux La Borde[1], banquier de la cour, qu'il, vous en remercia par une association momentanée qui ne dura pas autant que vous le méritiez.

«L'âge mettant un terme à votre facilité à voyager, vous vous fixez à Oléron au milieu des vôtres, et vous attendez philosophiquement le but que tout homme doit atteindre d'après la loi de la nature. Tout ce que je souhaite donc maintenant du meilleur de mon cœur, c'est qu'une pente douce et insensible vous conduise à la fin de nos vies, comme un voyageur qui arrive au bas d'une montagne sans trouver de précipice. . . .»

Voici un extrait de la réponse de Jélyotte du 8 mai:

«Vous m'avez écrit, mon cher ami, une lettre trop charmante pour mon amour-propre, vous me dites toutes les douceurs possibles. Vous me rajeunissez de quatre ans: j'en ai quatre-vingt quatre sonnés depuis le 13 du mois dernier. L'abbé de Saint-Pierre avoit bien raison, quatre-vingts ans sont un beau lot à la loterie de la vie, à plus forte raison, quand une carrière a été aussi heureuse que longue. Véritablement la mienne a été très agréable, et surtout la partie que j'ai passée avec vous.

«Je vais parcourir votre lettre pour ne rien oublier, et vous répondrai article par article, excepté à vos louanges dont je ne retiendrai que les marques d'amitié et ma reconnaissance. J'ai toujours aimé la bonne compagnie, et je lui ai dû tout le bonheur dont j'ai joui. C'est un heureux hasard qui m'a poussé vers elle, et dans la carrière que j'ai parcourue, je pouvois bien être jeté en sens contraire. Tout a concouru à me faire réussir, et j'ai peu de choses à regretter. Les bontés particulières de feu M. le prince de Conti sont l'époque la plus flatteuse de ma longue vie, et j'en conserverai le précieux souvenir jusqu'à mon dernier soupir.»

«Je finis ma lettre pour qu'elle parte vingt-quatre heures plus tôt; j'aurois encore à répondre à quelques articles, ce sera pour la première.»[2]

Il y a quelque chose d'émouvant dans cette sincère conversation entre deux vieux amis, qui s'étaient liés ensemble au milieu des fêtes du règne de Louis XV, et qui, au sortir de la Révolution, savaient encore se rappeler, sans amertume, le sourire aux lèvres, leurs belles années

1) La Borde était originaire de Bielle, en Béarn.

2) Dufort de Cheverny, *Mémoires* II, p. 330-332, mai 1797.

passées à Paris. Ces pages simples, écrites sans aucune prétention, reflètent toute la philosophie d'une époque dont la seule préoccupation avait été le plaisir et dont les survivants avaient su garder un bon souvenir presque sans regrets[1]).

Après cet hommage de l'amitié, voici pour terminer celui d'un compatriote, du béarnais Navarrot qui a chanté, dans son dialecte, la gloire de Pierre de Jélyotte:

Touts qué sabet oun ey la mayson dé Nabailles,
Au bitage d'Estos, a qüate pàs d'aci;
Qu'ey y a plà chichante ans qu'ey meuribe û bési,
Non pas nat Empérur, famous en cent batailles,
Ni nat Prince afublat dé crachats, dé courlous,
Un rey pourtan, labets lou *Rey deus Cantadou*,
Qu'ère rey à la cour, à la Bille, aü théâtre,
Tout Paris dé se bouts labets qu'ère idoulâtre,
Qu'ère rey aü cô tendre, y a flou deüs pastous,
Y Marmontel qu'ou dé subernoun d'amistous,
Rousseau, tout inquiet et malacarous qui ère,
Que l'aymabe coum tout, y qué la bautat hére
Y Louis Quinze enfin, aquet rey débéyat,
Qüan de la Pompadour ère drin desbagat,
Qu'apérabe à sa cour soun chérit Jeliote,
Jas hà rébiscoula per qüaque cansonnette,
Bèt couplet biarnés, quaüque béroy réfri,
Coum dé la Marion dé neuste Dépourri[2]).

Appendice I.

Jélyotte à l'Opéra.

Pour apprécier d'une façon exacte les services que Pierre de Jélyotte rendit à l'Académie royale de musique, pendant les vingt années qu'il en fit partie, il suffira d'énumérer, d'après les documents de l'époque et d'après le

---

1) Voir Appendice III, l'acte de décès de Jélyotte.

2) V. Lespy, *Les Illustrations du Béarn* (Pau 1856) p. 49-50. Voici la traduction française:

«Tous vous savez où est la maison de Navailles, — Au village d'Estos, à quatre pas d'ici; il y a plus de cinquante ans, il y mourait un voisin, — Non pas un Empereur fameux en cent batailles, — Ni un Prince affublé de crachats, de cordos — Un Roi pourtant, alors le *Roi des Chanteurs*. — Il était roi à la Cour, à la Ville, au Théâtre; — Tout Paris de sa voix était alors idolâtre; — C'était un roi au cœur tendre, et la fleur des bergers, — Et Marmontel lui donna le surnom d'*Aimable*; — Rousseau tout inquiet et acariâtre qu'il était, — L'aimait par-dessus tout, et l'a beaucoup vanté; — Et Louis Quinze enfin, ce roi ennuyé, — Lorsque de la Pompadour il était un peu débarrassé, — Appelait à sa cour son chéri Jéliote, — Pour se faire ravigoter — Par quelques chansonnettes, — Un couplet béarnais, quelque joli refrain, — Tel celui de la Marion de notre Despourrins.»

Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra, les rôles qui lui furent confiés depuis ses débuts jusqu'à sa retraite.

1733.

27 avril: reprise de *Philomèle*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, musique de La Coste, paroles de Roy: un Génie.

1er octobre: première représentation de *Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, musique de Rameau, par. de l'abbé Pellegrin: l'Amour, une Parque.

19 novembre: reprise d'*Issé*, pastorale héroïque en trois actes et un prologue, musique de Destouches, par. de La Motte: un Berger, le Sommeil, Apollon.

1734.

9 février: reprise des *Fêtes grecques et romaines*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, mus. de Colin de Blamont, par. de Fuzelier; nouvelle entrée: *la Fête de Diane*: Périandre.

11 mars: reprise de *Pirithoüs*, trag. lyr. en 5 actes et un prologue, mus. de Mouret, par. de Seguineau: Pirithoüs (?).

27 mai: reprise des *Eléments*, «ballet du Roy», en 4 entrées et un prol., mus. de Lalande et Destouches, par. de Roy: Mercure, Arion, Vertumne.

19 août: reprise d'*Acis et Galathée*, pastorale héroïque en 3 actes et un prol., mus. de Lully, par. de Campristron: Télème, Acis.

16 décembre: reprise d'*Iphigénie en Tauride*, trag. lyr. en 5 actes et un prol.; mus. de Desmarets et Campra, par. de Duché de Vaney et Danchet: Triton.

1735.

5 mai: 1re représentation: *Les Grâces*, ballet héroïque en 3 actes et un prologue; mus. de Mouret, par. de Roy: Léonce.

2 juin: reprise des *Fêtes de Thalie*, opéra-ballet en 3 actes et un prologue, mus. de Mouret, par. de La Font: Léandre.

23 août: première représent. des *Indes galantes* ballet héroïque en 3 actes et un prol., mus. de Rameau, par. de Fuzelier: Valère.

27 octobre: première représentation de *Scanderberg*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Rebel et Francœur, par. de La Motte et La Serre: la Magie, le Muphti.

1736.

19 janvier: reprise de *Thétis et Pélée*, trag. en musique en 5 actes en prologue, mus. de Colasse, par. de Fontenelle: Pélée.

10 et 17 mars (pour la capitation des acteurs): reprise des *Indes galantes*: Damon.

3 mai: première représent. des *Voyages de l'Amour*, opéra-ballet en 4 actes et un prol., mus. de Boismortier, par. de Le Clerc de La Bruère: l'Amour.

23 août: première représent. des *Romans*, ballet héroïque en cinq entrées et un prologue, mus. de Niel, par. de Bonneval: ?

22 novembre: reprise de *Médée et Jason*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Salomon, par. de l'abbé Pellegrin et de la Rogue: ?.

1737.

14 février: reprise de *Persée*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Lulli, par. de Quinault: Mercure.

9 mai: première représent. du *Triomphe de l'Harmonie*, ballet héroïque en trois actes et un prol., mus. de Grenet, par. de Le Franc de Pompignan: Suivant d'Hylas.

1738.

7 janvier: reprise d'Atys, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Lulli, par. de Quinault: *Morphée* (puis, à partir du 5 décembre: Atys, à la place de Tribou).

15 avril: première représentat. des *Caractères de l'Amour*, ballet héroïque en 3 actes et un prologue, mus. de Colin de Blamont, mus. de Ferrand, Tannevot et l'abbé Pellegrin: Valère.

29 mai: *la Paix*, opéra-ballet, en 3 actes et un prologue, mus. de Rebel et Francœur, par. de Roy: Apollon, Philémon, Euryate.

7 août: reprise de *Le Carnaval de la Folie*, comédie-ballet en 4 actes et un prol., mus. de Destouches, par. de la Motte: Plutus.

1739.

21 avril: reprise de *Polydore*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de J.-B. Stück ou Strück, par. de l'abbé Pellegrin et Mme Barbier: Triton.

21 mai: première représentat. des *Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, opéra ballet en 3 entrées et un prologue, mus. de Rameau, par. de Gautier de Mondorge et autres; Thélème, Mercure.

3 septembre: première représent. de *Zaïde, reine de Grenade*, ballet héroïque en trois actes et un prol., mus. de Royer, par. de l'abbé de La Marre. Octave.

19 novembre: première représent. de *Dardanus*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Rameau, par. de Le Clerc de La Bruère: Dardanus.

1740.

17 mars: reprise de *Jephté*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Montéclair, par. de l'abbé Pellegrin: Ammon.

8 novembre: reprise d'*Amadis*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Lulli, par. de Quinault: Amadis. 1)

1741.

31 janvier et 17 février: reprise de *Proserpine*, trag. lyr. en 5 actes, mus. de Lulli, par. de Quinault: Alphée.

14 avril: première représentat. de *Nitétis*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Mion, par. de la Serre: Cambise.

25 mai: reprise de *l'Empire de l'Amour*, ballet héroïque en 3 actes et un prol., mus. du marquis de Brassac, par. de Moncrif: Adonis, Linus.

4 juillet: reprise des *Fêtes grecques & romaines*: Alcibiade, Marc-Antoine, Tibulle.

21 septembre: reprise d *Aluzone*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Marais, par. de La Motte: Morphée.

14 novembre: reprise d'*Issé*: Apollon.

---

1) Il n'y eut pas une seule première représentation en 1740.

1742.

30 janvier: première représentat. des *Amours de Ragonde*, comédie lyrique en 3 actes, mus. de Mouret, par. de Néricault-Destouches.

10 avril: prem. représ. de *Isbé*, pastorale héroïque en 5 actes et un prol., mus. de Mondonville, par. de La Rivière: Alcidon.

13 nov.: reprise de *Phaéton*; Phaéton.

1743.

9 février: reprise des *Amours de Ragonde*.

21 avril: reprise de *Dardanus*: Dardanus.

11 juin: première représentation de *l'Ecole des Amants*, opéra-ballet en 3 entrées et un prologue, mus. de Niel, par. de Fuzelier: Valère, Léandre.

7 juillet: reprise des *Grâces*: un Argien.

18 août: reprise d'*Acis et Galathée*: Acis.

1744.

7 juillet: reprise de *Les Grâces*, ballet-héroïque en 3 actes et un prologue; musique de Mouret, paroles de Roy: Un Argien.

15 octobre: reprise d'*Alcide*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, mus. de Louis Lully et Marais, par. de Campistron: Alcide.

14 novembre: première représentation de: *Les Augustales*, divertissement (pour fêter la convalescence du roi Louis XV); musique de Rebel et Francœur, par. de Roy: Premier Prestre.

10 décembre: reprise de *Thésée*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, mus. de Lulli, paroles de Quinault: Thésée.

1745.

Février: reprise de *Bellérophon* de Lully: Bellérophon.

7 mars: reprise d'*Amadis de Grèce*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, mus. de Destouches, paroles de La Motte: Amadis.

13 mai: reprise de *Zaïde*: Almanzor.

29 juin: reprise de: *Les Festes de Thalie*, opéra-ballet en 3 actes et un prologue: musique de Mouret, paroles de La Font: ?

10 août: première représentation de *Zélindor, roi des Sylphes*, opéra-ballet en un acte et un prologue, mus. de Rebel et Francœur, par. de Paradis de Montcrif: Zélindor.

12 octobre: première représentation de: *Les Festes de Polymnie*, ballet héroïque en 3 actes et un prologue, mus. de Rameau, par. de Cahusac: (deux rôles).

7 décembre: première représentation de: *Le Temple de la Gloire*, fête en 3 actes et un prologue, musique de Rameau, par. de Voltaire: Apollon.

1746.

7 janvier: reprise d'*Armide*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, mus. de Lulli, par. de Quinault: Renaud.

4 octobre: première représentation de *Scylla et Glaucus*, trag. lyr. en 5 actes et un prol., mus. de Le Clair, par. d'Albaret: Scylla (?).

1747.

17 février: reprise d'*Armide*: Renaud.

11 avril: première représentation de l'*Année galante*, opéra-ballet en 4 actes et un prol., mus. de Mion, par. de Roy: (deux rôles).

9 mai: reprise de l'*Europe galante*, opéra-ballet en 4 actes et un prologue, mus. de Campra, par. de La Motte: Octavio.

25 juillet: reprise des *Festes d'Hébé*: Mercure.

28 septembre: première représentation de *Daphnis* et *Chloé*, pastorale en 3 actes et un prologue, mus. de Boismortier, par. de Laujon: Daphnis.

1748.

29 février: première représentation de *Zaïs*, ballet heroïque en 4 actes et un prologue, mus. de Rameau, par. de Cahusac: Zaïs.

25 novembre: première représentation des *Festes de l'Amour: ou les Dieux d'Egypte*, ballet héroïque en 3 actes et un prol., mus. de Rameau, paroles de Cahusac: Osiris et Arueris.

1749.

21 février[1]): reprise de *Médée et Jason*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, mus. de Salomon, paroles de l'abbé Pellegrin et de la Roque: Jason.

22 avril: première représentation de *Naïs*, opéra (pour la paix) en 3 actes et un prologue, mus. de Rameau, par. de Cahusac: Neptune.

15 juillet: reprise des *Caractères de l'Amour*: Octave ou Alphonse.

23 septembre: première représentation de: *Le Carnaval du Parnasse*, ballet héroïque en 3 actes et un prologue; mus. de Mondonville, par de Fuzelier: un Berger, Apollon.

5 décembre: première représentation de *Zoroastre*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, mus. de Rameau, par. de Cahusac: Zoroastre.

1750.

5 mai: première représentation de *Léandre et Héro*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, mus. du marquis de Brassac, par. de Le Franc de Pompignan: Léandre.

29 novembre: reprise de *Thétis et Pélée*: Pélée.

1751.

18 février: première représentation de *Titon et l'Aurore*, opéra-ballet en un acte, mus. de Bury, par. de Roy: Titon.

21 septembre: première représentation de *La Guirlande ou les Fleurs enchantées*, opéra-ballet en un acte, mus. de Rameau, par. de Marmontel: Myrtil.

18 novembre: première représentation de *Acanthe et Céphise ou la Sympathie*, pastorale héroïque en trois actes, mus. de Rameau, par. de Marmontel: Acanthe.

1752.

11 février: reprise des *Amours de Ragonde*: Colin.

4 mai: reprise de *Daphnis et Chloé*: Daphnis.

---

1) Le 20, d'après de *Journal* de Collé (édit. Bonhomme, I, p. 51.)

6 juin: reprise d'*Acis et Galathée*: Acis.

7 novembre: première représentation des *Amours de Tempé*, ballet héroïque en 4 entrées, mus. de Dauvergne, par. de Cahusac: Daphnis, Bacchus.

1753.

9 janvier: première représentation de *Titon et l'Aurore*, pastorale héroïque en 3 actes et un prologue, mus. de Mondonville, par. de La Motte et de l'abbé de La Marre: Titon.

1er mars: première représentation du *Devin du village*, intermède, paroles et musique de Jean-Jacques Rousseau: Colin.

5 juin: reprise des *Festes grecques et romaines*: Tibulle.

1754.

8 janvier: reprise de *Castor et Pollux*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue; musique de Rameau, paroles de Gentil-Bernard: Castor.

24 septembre: reprise des *Fêtes de Thalie*: ?

10 décembre: reprise de *Thésée*: Thésée.

29 décembre: première représentation de *Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne en 3 actes et un prologue; paroles et musique de Mondonville: Daphnis.

Appendice II.

Iconographie.

Il nous reste actuellement plusieurs portraits du célèbre haute-contre; mais tous datent de l'époque postérieure à sa retraite de l'Opéra.

A la bibliothèque de ce théâtre, un grand tableau le représente de face, drapé de rouge, la main gauche tenant une lyre. Il est attribué à Vanloo et diffère sensiblement de celui dont le livret du Salon de 1755 donnait la description suivante:

«Le portrait de M. Jéliote, sous la figure d'Apollon chantant et s'accompagnant de sa Lyre. Haut de 2 pieds 10 pouces, sur 2 pieds 4 pouces de large, par M. Tocqué, Conseiller» [1]) et peintre du roi.

Ce même portrait gravé fut exposé vingt ans plus tard; le catalogue de 1775 le décrivait ainsi sous le n° 300.

«Par M. Cathelin, Agréé.
300. Le Portrait de M. Jéliotte.
D'après M. Tocqué.» [2])

Cette gravure dont la Bibliothèque nationale (Cabinet des Estampes) possède des exemplaires, ainsi que M. Nic. Manskopf, à Francfort-sur-Main, était mise en vente à Paris, «chez Bligny Lancier du Roi Cour du Manege aux Thuileries». L'encadrement, ovale, est formé d'attributs dans le goût de l'époque. Le titre est: PIERRE JELLIOTTE: *De l'Academie Royalle de musique.*

Une autre gravure, représentant le chanteur, de profil à droite, dans un médaillon, a pour titre:

1) J. Guiffrey, *Collection des Livrets* ... Paris, 1869; tome XVIII, p. 18, no. 53.

2) J. Guiffrey, *id.*, tome XXVIII, p. 44.

PIERRE JELIOTE, *Ord^re de la Musique du Roy & de l'Academie Royale de Musique.*

Elle est signée:

«C. N. Cochin filius del 1767. Aug. de S^t Aubin Sculp. 1771.»

M. Michel Brenet signale en outre un portrait par Coypel; et un tableau d'Allais, sur le *Devin du Village.* Dans la collection des dessins de costumes, à la Bibliotheque de l'Opéra, on trouve l'esquisse du costume qui lui était destiné, en 1748, dans le rôle d'Arueris, des *Festes de l'Amour.* Mais la figure peut difficilement passer pour un portrait.

D'autre part dans son *Jean-Jacques Rousseau musicien,* M. A. Pougin [1]) a donné la reproduction d'une gravure de Gravelot qui représente une scène du *Devin du Village.* Peut-être, dans les deux personnages de Colin et Colette, l'artiste a-t-il voulu représenter les traits de Jélyotte et de M^lle Fel, les créateurs de ces deux rôles.

Le tableau le plus intéressant pour l'histoire de la musique, quoique les personnages y soient de médiocre grandeur, est celui-ci, où Jéliotte et le jeune Mozart se trouvent réunis au milieu de la plus brillante compagnie:

«Par M. Ollivier, Agréé.

135. Le Thé à l'Anglaise, dans le salon des quatre glaces, au Temple, avec toute la cour du Prince de Conti.

Tableau de 20 pouces de haut, sur 24 de large [2]).»

Il appartenait alors, avec les deux numéros précédents du Salon de 1777, au prince de Conti, dont Barthélemy Ollivier était le peintre ordinaire.

Retrouvé en 1857 au château du duc de Rohan, il appartient maintenant au Louvre (Salle XVI, n° 665). Les Escudier en donnaient la description suivante dans la *Revue musicale* du journal *le Pays,* le mardi 7 juillet 1857.

«... Mozart enfant assis devant un clavecin ... Mozart joue du clavecin, et Jeliotte, acteur de l'Opéra, l'accompagne avec une guitare. Le prince de Beauveau, en surtout de cramoisi bleu et décoré du cordon bleu, est assis derrière le jeune musicien et lit d'un oeil distrait un papier qu'il tient dans la main gauche; le chevalier de Laurancy, gentilhomme attaché à M. le prince de Conti, en habit de velours noir, est debout derrière le fauteuil sur lequel est assis Mozart; le prince de Conti cause avec M. de Trudaine, le père de celui pour qui le peintre David a fait le fameux tableau de la *Mort de Socrate,* et M^lle Bagarotty, devant le groupe formé de la maréchale de Mirepeix, de M^me de Viervelle, de la maréchale de Luxembourg, de M^lle de Boufflers, depuis duchesse de Lauzun, de M. le prince d'Henin, fait le thé et prête en même temps une oreille attentive à la belle exécution de Mozart. M. Dupont de Vesle, frère de M^me d'Argental, M^me la comtesse d'Egmont la mère, M^me la comtesse d'Egmont la jeune, née M^lle de Richelieu, et M. le président Hénault, assis au coin de la cheminée. Le dernier groupe montre M^me la comtesse de Boufflers, debout devant une table luxueusement servie, à côté de M. le comte de Chabot, depuis duc de Rohan, qui cause avec M. le comte de Jarnac, pendant que le maréchal de Beauvau verse un flacon de vin dans le verre de M. Lebailli de Chabrillant, qui est en face de M. de Meyran, le fameux géomètre. . .[3])»

Cette description complète du tableau d'Ollivier nous montre une de ces

1) Paris, 1902 (Fischbacher, édit.).

2) J. Guiffrey, *Collect. des Livrets* . . ., 1777, p. 28.

3) *Le Pays,* 7 juillet 1857. Cf. *Südd. Musik-Zeitung,* 3. August 1857; Wurzbach, XIX, 853, à l'art. «Mozart»; O. Jahn (éd. Deiters), *Mozart* p. 739—740; et La Fenestre, *La Peinture en Europe*; *Le Louvre,* p. 310.

réunions du Temple, dans l'hiver de 1763-64, où Mozart étonna et enchanta Paris pendant cinq mois. Et il est vraiment curieux de voir le méridional Jélyotte chanter quelque célèbre romance de son pays, accompagné par le jeune maître de Salzbourg, devant l'aristocratique société qui formait la cour du prince de Conti.

Pour terminer cette revue, certainement incomplète, des portraits de Jélyotte, il suffira de citer la statue du sculpteur Ducuing qui lui a été élevée à Pau, le 12 mars 1900. L'érection de ce monument qui fut, d'ailleurs, assez critiqué, donna lieu à d'intéressantes fêtes musicales.

Appendice III.

Documents officiels concernant P. de Jélyotte.

I.

Brevet d'une pension de 8,516 livres accordée par le Roi à Pirre Jéliote. (1^er^ mai 1780.)

Brevet d'une pension de 8,516 livres produisant net 8,296 livres 14 sols, en faveur de Pierre Jéliote, né le 13 mars 1713 à Lasseube, diocèse d'Oloron en Béarn, baptisé le lendemain dans l'église paroissiale Ste Catherine dudit lieu, vétéran de la musique du Roi. Cette pension composée des objets ci-après: une pension de 1416 livres, y compris 216 livres d'accroissement pour arrérages dus en 1766, qui lui a été accordée sur le trésor royal par brevet du 27 mai 1747 en considération de ses services; appointements de 6,100 livres qui lui ont été conservés sur le fond ordinaire des menus plaisirs, sans retenue, à titre de retraite le 1er janvier 1761; une gratification annuelle de 1,000 livres, aussi sans retenue, qui lui a été accordée sur les dépenses extraordinaires desdits menus plaisirs le 1er janvier 1763.

II.

Pièces jointes au Brevet.

1. *Acte de baptême de Pierre Jéliote.*

Extrait des registres des baptêmes de l'église Ste Catherine de Lasseube:

Pierre, fils légitime de Joseph de Jéliote et de Madeleine de Mauco, naquit le treize dudit mois d'avril mil-sept-cent-treize, a été baptisé le quatorze du même mois et an à la présentation de Jeanne de Casalong.

2. *Déclaration de Pierre Jéliote relative à la pension.*

Le sieur Pierre Jéliote, né à Lasseube, diocèse d'Oloron en Béarn, le 13 avril 1713, baptisé le lendemain, sur la paroisse Ste. Catherine dudit bourg, musicien vétéran de la Chambre du Roy demeurant à Paris, place des Victoires, paroisse St. Eustache, déclare avoir obtenu du Roy les grâces pécuniaires cy-après: Des appointements conservés de quatre mille livres, sans aucune retenue, dont il a été payé de trois en trois mois par le trésorier général des menus plaisirs du Roy jusqu'au 1er janvier 1779; des gages conservés de douze cents livres comme maître de guitare du Roy; des gages conservés de neuf cents livres comme joueur de théorbe de la Chambre (nota: les gages de ces deux charges supprimées en 1761, ont été payés comme les appointements de 4,000 livres jusqu'au 1er janvier 1779, sans retenue); une pension de mille livres payée comme les précédentes et qui

luy a été accordée pour le dédommager de l'argent qu'il avoit donné pour la survivance desdites charges supprimées; une pension de douze cents livres sur le trésor royal de l'échéance de may lui a été accordée en considération de ses longs services, conformément au brevet ci-joint. Laquelle pension accrue de 216 livres pour arrérages dus en 1766, déduction faite d'un dixième et demi sur 1,200 livres, d'un dixième seulement sur 216 livres et de trois deniers pour livre.

Montant général des grâces dont jouit le sieur Pierre Jéliote: 8,296 livres 14 sols.

Certifié véritable à Paris, le 11 août 1779.

Signé: Pierre Jéliote[1]).

III.

Acte de décès de Jélyotte (1797).

Cejourd'huy, douze 7bre 1797 (vieux style) an cinquième de la République [& le vingt-six du mois de fructidor] par devant moy, Bernard Maury, agent municipal de commune Destos, élu pour constater les actes de naiccanses, mariages & décès, sont comparus en la maison commune le citoyen Jean Pierre Mauco [assisté] de Jean Gassion & de Pierre Bordenave de Cardesse, son domestique, tous de la même commune Destos lesquels m'ont déclaré que le citoyen Pierre Juliote, natif de la commune de Lasseube, son paren, est mort hier au soir vers cincq heures, dans le domicile du citoyen Mauco, âgé de quatre-vingt cincq ans accomplis, & pour m'assurer dudit Descès, je me suis sur le cham transporté dans son domicile & je dressay le présent acte, en présence du citoyen Jean Pierre Mauco, de Jean Gassion & Pierre Bordenave qui ont signé après moy.

Fait en la maison ledit jour, mois et an que dessus. (Interligné à la sixième ligne, je veux dire, assisté.) Constat les mots (le vingt-six du mois de fructidor) interlignés).

Signé: Maury, agent municipal. Mauco, Bordenave, Gassion.

Appendice IV.

Pièces de vers en l'honneur de Jélyotte:

1.

Phoebus, Thalie et Melpomène
Ont épuisé sur toi leurs plus cheres faveurs.
Lorsque tu regnes sur la scène
Tu suspends et ravis les plus grands connoisseurs.
Pour louer le charme suprême
De ta voix et de tes talents,
Huit vers ne sont pas suffisants
Il faudroit un long Poème[2]).

1) Tous ces documents, tirés des Archives nationales (O^1, 678) ont été publiées par E. Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle* (Paris 1884), II, p. 12-20.

2) [Travenol], *La Galerie de l'Académie royale de Musique*, contenant les Portraits, en Vers, des principaux sujets qui la composent en la présente année 1754.

2.

Voyez cet Amphien, ce fameux Jéliotte,
Aussi parfait ami qu'excellent patriote,
S'il sait charmer nos sens par de sons enchanteurs,
Il sait, par son esprit, captiser tous les cœurs.

Marmontel.

3.

Le goût fut ton génie, ô toi chantre adoré,
Toi moderne Linus par lui même inspiré!
Que j'aimois de tes sons l'heureuse symétrie,
Leur accord, leur divorce et leur économie!
Organe de l'amour auprès de la beauté,
Tu versois dans les cœurs la tendre volupté!

Dorat, *La Déclamation.*

4.

Au dieu du chant élevons un trophée;
Gélyotte fait aujourd'hui
Par ses talents ce que faisoit Orphée,
Il fait tout courir après lui[1]).

dédiée à Jean-Jacques Rousseau de Genève, Copiste de Musique, Mathématicien, Peintre, Poëte, Musicien, Comédien, Médecin, Chirurgien, Apothécaire, &c., &c. Par un zelé partisan de son système sur la Musique Françoise (Paris, 1754), p. 56.

1) Vers cités par Campardon, II, p. 11.

Das chromatische Tonsystem

von

Max Arend.

(Leipzig.)

Wir finden auf dem Klaviere, wenn wir diejenigen Tasten ausschalten, deren Töne Oktaven eines andern darstellen, nur zwölf Tasten. Das ganze Material der Musik bilden die zwölf durch die Tasten dargestellten Töne (und ihre Oktaven), insofern man alle Musik auf den zwölf Klaviertasten wiedergeben kann. Bezeichnen wir diese zwölf Tasten mit den Namen 1, 2, 3 u. s. w. bis 12, so ergiebt sich, daß die Tasten 2, 4, 7, 9, 11 schwarz, die andern weiß und durch ihre Lage bevorzugt sind. Der Sinn dieser Privilegierung ist bekanntlich der, die *C*-dur-Skala auszuzeichnen.

Die Notenschrift verfährt nun weit umständlicher: sie hat nicht 12, sondern 35 verschiedene Bezeichnungen:

c,	♭*c*,	♭♭*c*,	*c*♯,	*c*×	*g*,	♭*g*,	♭♭*g*,	*g*♯,	*g*×
d,	♭*d*,	♭♭*d*,	*d*♯,	*d*×	*a*,	♭*a*,	♭♭*a*,	*a*♯,	*a*×
e,	♭*e*,	♭♭*e*,	*e*♯,	*e*×	*h*,	♭*h*,	♭♭*h*,	*h*♯,	*h*×,
f,	♭*f*,	♭♭*f*,	*f*♯,	*f*×					

oder, wenn wir einige dieser Bezeichnungen, welche zwar geschrieben und vielleicht auch gedacht werden können, aber nicht vorkommen, wie *h*× oder ♭♭*f*, weglassen, doch noch etwa 30 verschiedene Bezeichnungen.

Würde es nicht eine ganz wesentliche Vereinfachung sein, diese etwa 30 auf 12 zu reduzieren? 12 Begriffe lassen sich und ihre Kombinationen nicht etwa $2^1/_2$mal leichter übersehen und behandeln, sondern unendlich viel mehr mal. Um sich davon zu überzeugen, versuche man nur, wieviele Gruppen von 2 oder 3 oder 4 verschiedenen Bezeichnungen sich aus 12, und wieviele aus 30 oder 35 bilden lassen.

Verfährt ferner nicht unsere Praxis so, wie es der Bezeichnung mit 12 Namen, der *musique à douze notes*, wie die Franzosen sagen, oder, führen wir den technischen Ausdruck ein, dem chromatischen Tonsystem entspricht? Hat man nicht den »Tristan« von Wagner eine chromatische Oper genannt?

Hängen nicht ferner mit der ungleichen Verteilung der Tasten auf dem Klavier Unbequemlichkeiten zusammen? Man hat zwölf Stufen: anstatt aber, wie es die »Sympathie des Auges« verlangt — um einen Ausdruck zu verwerten, den Heinr. Jos. Vincent in seiner Schrift »Ein-

heit in der Tonwelt«[1]) gebraucht — die Ober- und Unterstufe in dieser Weise zu gruppieren:

	2		4		6		8		10		12
1		3		5		7		9		11	

oder umgekehrt:

1		3		5		7		9		11	
	2		4		6		8		10		12

herrscht die Anordnung:

	2		4			7		9		11	
1		3		5	6		8		10		12.

Die Folge davon ist, daß wenn man in einer anderen Tonart als in *C*-dur spielt, andere Fingersätze erforderlich werden, oder doch, selbst wo das nicht der Fall ist, wie etwa bei *A*-dur verglichen mit *C*-dur, andere Terrain-Verhältnisse herauskommen. Es liegt ferner — eine zweite unvorteilhafte Folge dieser Art von Gruppierung — die Oktave weiter auseinander, als dies der Fall sein würde, wenn man, bei Tasten von der nämlichen Breite, regelmäßig gruppierte: denn während die Oktave auf unserm Klavier die achte Untertaste ist, würde sie bei regelmäßiger Verteilung der Ober- und Untertasten die siebente Untertaste sein.

Übertragen sich nicht ferner die unvorteilhaften Folgen der Privilegierung der *C*-dur-Skala analog auf unsere Notenschrift? Es ist klar, man kann den Intervallen nicht ansehen, ob sie groß oder klein, vermindert, rein oder übermäßig sind, ohne daß man seine Kenntnis der Notenschrift und der Intervallen-Lehre, das heißt, einen abstrakten Gedanken zur Unterstützung der unmittelbaren Anschauung zu Hilfe nimmt. Ja, dasselbe Intervall, zum Beispiel das Verhältnis einer Note auf der Mittellinie zu einer im obersten Zwischenraum, ist in den verschiedenen Schlüsseln verschieden; so würde das beispielsweise angezogene Intervall im Violin- oder Baßschlüssel eine reine Quart sein, im *F*-Schlüssel auf der Mittellinie (welcher im Anfange des 18. Jahrhunderts noch durchaus gebräuchlich war) dagegen eine übermäßige. So ist, — ich wähle jetzt absichtlich ein Beispiel, in welchem nur Violin- und Baß-Schlüssel auftreten, um nicht die Vorstellung zu erzeugen, als käme die Schwierigkeit, von welcher wir reden, nur für ungebräuchliche Schlüssel in Betracht — das Intervall, welches die Noten auf der Mittellinie und im dritten Zwischenraum darstellen, im Violin-Schlüssel eine kleine Sekunde, im Baß-Schlüssel aber eine große.

Eine weitere Folge, die für die unmittelbare Anschaulichkeit ungünstig ist, ergiebt sich daraus, daß bei chromatischen Veränderungen ein Steigen oder Fallen nicht wahrnehmbar ist (die Noten bleiben auf derselben Stufe)

---

1) Leipzig, Matthes, 1862.

oder daß umgekehrt zwar die Noten steigen oder fallen, aber dennoch die gleiche Tonhöhe bleiben soll. Ein Noten-Beispiel möge beides veranschaulichen:



Daß diese Schwierigkeiten keineswegs gering zu achten sind, wird bezüglich des Klavieres jeder Lehrer bestätigen können, welcher Schülern mit kleinen Händen eine Oktaven-Etüde einstudieren oder Anfängern die verschiedenen Tonleiter-Fingersätze beibringen soll. Und bezüglich der Notenschrift wird jeder Dirigent, welcher einem Vereine vorsteht, dessen Mitglieder ganz oder zum Teil keine oder geringe Noten-Kenntnisse haben, unangenehme kleine Erlebnisse gemacht haben: so erweist es sich beim Einstudieren als unerläßlich, darauf aufmerksam zu machen, daß in einer Ligatur, wie der folgenden:



die Tonhöhe sich nicht ändert.

Alle diese Bedenken und Schwierigkeiten müssen jedem Musiker einmal auftauchen; vor allem aber gilt es, Stellung zu nehmen zu der Frage: sollen wir unser Tonsystem im chromatischen Sinne reformieren oder nicht? Da für die Reform ganz erhebliche Gründe sprechen, so werden, wenn wir uns etwa dennoch gegen sie entscheiden, das heißt beim Alten bleiben sollen, sehr ins Gewicht fallende Gegengründe aufgefunden werden müssen. Obschon Gründe und Gegengründe oft und zuweilen mit Erbitterung geltend gemacht worden sind, lohnt es sich doch, dem Gegenstande wiederum näher zu treten, weil er grundlegend ist für die Musik-Theorie, für unsere musikalischen Anschauungen, und sogar für die Technik der musikalischen Praxis, und im theoretischen Musik-Unterricht mit Stillschweigen übergangen zu werden pflegt. Es wird sich aber auch zeigen, daß wir einige der tiefgehendsten Probleme neu zu behandeln, ja zum Teil sogar allererst aufzustellen haben werden.

Die Vertreter des chromatischen Tonsystems sind im wesentlichen folgende:

Albert Hahn (1828—1880). Er begründete 1876 die Musikzeitung »die Tonkunst«, welche das Publikations-Organ des kurze Zeit später ins Leben getretenen Vereins »Chroma« wurde und lebhaft für das chromatische Tonsystem eintrat.

In Brüssel hatte sich 1875 unter Meerens, van der Straeten, de Peret, Durutte und anderen eine Gesellschaft für vereinfachte Notenschrift gebildet. Meerens bekehrte sich nach einigem Schwanken

zum chromatischen Tonsystem[1]). Er schreibt selbst in der »Tonkunst« darüber, daß die Gewohnheit jeden Musiker zunächst vor dem chromatischen Tonsystem als einer bodenlosen Versenkung zurückschaudern mache, daß er aber jetzt das System für richtig halte und weitere Fortschritte darin zu machen hoffe.

Im Vorstande des Vereins »Chroma« finden wir auch Prof. Sachs in München, ferner Otto Quantz, der eine »Geschichte der chromatischen Notenschrift« schrieb, endlich auch Vincent. Das Werk dieses Autors »Die Einheit in der Tonwelt« habe ich bereits angeführt. Auf Seite 1 dieses Buchs gesteht er ein, der Verfasser einer Broschüre zu sein, welche anonym 1860 in Wien bei Wallishaußer unter dem Titel »Kein Generalbaß mehr! Dafür der Geist der Einheit in der Musik« erschienen war. Außerdem schrieb Vincent eine Reihe von Artikeln in gleichem Sinne für verschiedene Musik-Zeitungen, darunter für die »Allgemeine musikalische Zeitung« und den »Klavier-Lehrer«. Vielleicht noch mehr Aufsehen als diese Schriften erregte die von ihm 1874 geschaffene Neu-Klaviatur, welche die Obertasten auf folgende Weise gruppiert:

cis *es* *f* *g* *a* *h* [2])
c *d* *e* *fis* *as* *b* *c*

Unter den Mitarbeitern der »Tonkunst« finden wir auch Prof. Tuma. Ferner sind hierher zu rechnen: K. B. Schumann mit seinem Buche »Reform auf dem Gebiete der Musik« und G. Decker mit seinem »Rationellen Lehrgebäude der Tonkunst«[3])

In eine neue Phase trat die Bewegung durch das Auftreten Paul von Jankó's mit der nach ihm benannten Jankó-Klaviatur (1882). Diese bildet eine Fortentwicklung und wesentliche Verbesserung der Vincentschen Neu-Klaviatur und antiquierte sie dadurch vollständig. Vincent hatte durch die Wahl seiner Obertasten die Sache eigentlich verschlimmert; denn während man bisher wenigstens *C*-dur ohne dieselben ausführen konnte, kann man bei ihm gar keine Tonleiter ohne Obertasten spielen. Was hilft uns aber eine Gleichmacherei, wenn alles gleich schlecht wird? Indessen werden wir im weitern Verlaufe unserer Darstellung noch auf die Vincent'sche sowohl als die Jankó'sche Klaviatur zu sprechen kommen müssen. Die Litteratur über die Jankó-Klaviatur ist allmählich unübersehbar geworden. Man vergleiche für alles andere: von Jankó, Mitteilungen über die Jankó-Klaviatur[4]).

Auch Hugo Riemann hat unserer Frage eine gründliche Abhand-

1) Vergleiche seine »*Petite Méthode*«, Brüssel 1878, bei Schott.
2) Vergleiche die Schrift von Vincent: »Die Neu-Klaviatur«, Malchin 1874.
3) München 1870. 4) Heft 1, Wien 1890.

lung gewidmet in einem Aufsatze, der zuerst im »Musikalischen Wochenblatte«, später im 1. Bande der »Präludien und Studien« [1]) abgedruckt worden ist.
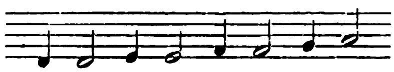
Treten wir nun der Materie selbst näher, so gliedert sie sich natürlich in drei Teile: der erste betrifft die Notenschrift und die Notwendigkeit oder Annehmlichkeit, sowie die Möglichkeit ihrer Reform, der zweite die Reform der Instrumente (hier werden wir uns auf das Klavier beschränken), der dritte die Reform der Musik-Theorie durch das chromatische Tonsystem. Diese Teile hängen nicht so miteinander zusammen, daß die Unmöglichkeit der Reform in einem von dreien das chromatische Tonsystem sogleich überhaupt unmöglich machen würde, oder daß umgekehrt die Reform in einem das chromatische Tonsystem überhaupt erforderlich machen würde, wenn schon die Teile sich natürlich gegenseitig unterstützen.
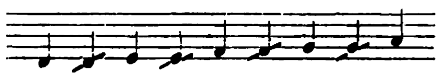
I. Die Notenschrift.
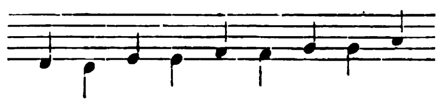
Auf die durch die Privilegierung der *C*-dur-Skala entstandene mangelhafte Anschaulichkeit in Bezug auf Höhe oder Tiefe der Noten ist schon hingewiesen worden. Die letzte Ursache dieser mangelnden Anschaulichkeit ist, daß gewisse Töne sozusagen von andern abgeleitet sind, kein selbständiges Dasein führen, sondern nur Veränderungen jener andern sind. Gehen wir nun an die Beseitigung dieses Mangels, so erhalten wir eine Skala von 12 anstatt 7 Stufen, das heißt, wir müssen den Wegfall der Alterations-Zeichen (♮, ♭, ♯, ♭♭, ×) erkaufen durch einen viel komplizierteren Apparat der Stammtöne. Oder aber, wir müssen die Alterationen gleichmäßig verteilen, so daß jeder höhere Halbton die Alteration des nächst tieferen ist. Im letzteren Falle aber beseitigen wir nicht vollständig die Mängel, welche wir bei unserer Notenschrift gerügt haben, und welche zu beseitigen doch der ganze Zweck der Reform ist. Denn jedesmal, wenn wir von einem der (sechs) Stammtöne zu seiner Alteration schreiten, bleibt die Note auf derselben Stufe stehen. Riemann hat daher Unrecht, wenn er, die Anwendung von mehr als 5 Linien durch die Chromatiker tadelnd, sagt: da man schon bei unserm System (von 7 Stammtönen) mit einem Fünf-Linien-System auskommen könne, müsse man das erst recht beim chromatischen System, welches doch eine Stufe spare. Der Autor hat hier die engere Spannung bei der Oktave auf der Jankó-Klaviatur im Sinne; aber was der Jankó-Klaviatur recht, das ist leider der Notenschrift nicht billig. Denn es handelt sich eben prinzipiell nicht um 6 Stammtöne und 6 alterierte, sondern es muß sich, wollen wir nicht inkonsequent sein, um 12 Stammtöne handeln.

1) 1895, Seite 183 ff.

Das ist auch von unsern Chromatikern bei ihren Vorschlägen zu einer reformierten Notenschrift zu wenig beachtet worden. Man findet diese Vorschläge in der schon zitierten Schrift von Otto Quantz »Zur Geschichte der chromatischen Notenschrift«. Alle bringen 6 Stufen und 6 Alterationen, und zwar wird die Alteration selbst auf eine kaum zu billigende Weise angezeigt. Notenbeispiele mögen zunächst eine Anschauung geben. Ich wende bei ihnen das Fünf-Linien-System an, denn ich bin mit Riemann[1]) der Ansicht, daß ein System von mehr als 5 Linien ein beständiges Nachzählen erfordern und daher von vornherein unbrauchbar sein würde, umsomehr, als sich geschichtlich unser System von 5 Linien aus Systemen von mehr Linien herausentwickelt hat. Der Vorschlag der Chromatiker, 6 Linien zu gebrauchen, ist daher ein Versuch, die Zeit rückwärts gehen zu lassen.

1.  u. s. w.

2.  u. s. w.

3.  u. s. w.

In Nr. 1 soll die Verwendung des unausgefüllten Notenkopfes die Alteration bedeuten: durch die schwarzen Köpfe werden die Stufen *c*, *d*, *e*, *fis*, *as*, *b*, durch die weißen die Stufen *cis*, *es*, *f*, *g*, *a* und *h* angegeben. Zur Kritik ist bereits mehrfach angeführt worden, daß wir dadurch einen Notenwert verlieren würden. Von den kleinsten Werten bis zu den Vierteln würde man alle Werte behalten, mit der Maßgabe, daß sie alle sowohl weiße als schwarze Köpfe haben können — wodurch uns freilich viele Möglichkeiten von Abbreviaturen verloren gehen würden —, aber die halbe Note würde uns gänzlich fehlen, während die ganze ebenso durch einen weißen als durch einen schwarzen Kopf ohne Zusatz dargestellt werden könnte. Wir verlieren also die halbe Note und die Möglichkeit vieler Abbreviaturen, und zwar ganz zwecklos, denn man kann, wie schon die andern Vorschläge zeigen, die Alteration auch anders als durch einen weißen Notenkopf bezeichnen. Ein weiteres Argument trifft gleichzeitig die Nummern 2 und 3 mit und wird daher später zu berühren sein.

Zu Nr. 2. Das Durchstreichen der alterierten Noten zeigt nicht die Fehler, welche soeben besprochen worden sind. Das Bedenken, daß im 18. Jahrhundert die *Acciaccatura* auf diese Art geschrieben wurde, ist des-

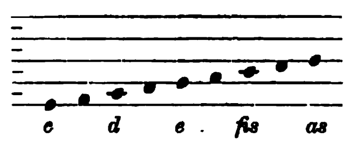
1) A. a. O.

halb nicht sehr von Belang, weil wir diese Verzierung nicht mehr haben. Dagegen fällt die ästhetische Unschönheit des Zeichens sehr ins Gewicht: man denke sich eine Seite, auf der die Hälfte aller Noten durchstrichen ist! Außerdem würde in Manuskripten das Zeichen lästig sein, weil die ineinanderfließende Tinte Undeutlichkeiten verursachen und manche Zweideutigkeit herbeiführen würde, insofern man oft nicht wissen würde, ob eine Note alteriert oder mittelst Durchstreichens entfernt werden soll.

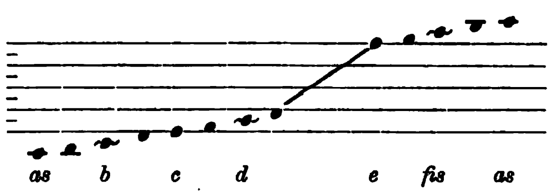
Nr. 3 würde uns, wie ebenfalls bereits von anderer Seite hervorgehoben worden ist, der Möglichkeit berauben, nach Angemessenheit die Hälse nach oben oder unten zu zeichnen, und daher Unbequemlichkeiten und ästhetische Bedenken im Gefolge haben.

Alle drei Vorschläge aber kranken an dem Grundübel der Alteration als solcher. Es wird die mangelnde Anschaulichkeit der Notenschrift in Bezug auf Steigen und Fallen ja gar nicht hergestellt!

Riemann bringt am Schlusse seines Aufsatzes einen neuen Vorschlag: ein System von 9 Linien zu benutzen, und dasselbe dadurch brauchbar zu gestalten, daß die 2., 4., 6. und 8. Linie nicht ein für allemal, sondern in jedem einzelnen Falle, nach Art unserer Hülfslinien über oder unter dem System, gezeichnet werden:



Nun entsteht aber eine Schwierigkeit bei der Verwendung von Hülfslinien über oder unter den (9) Linien. Dieser will Riemann durch das Mittel begegnen, abwechselnd Hülfslinien in Form einer geraden und einer geschweiften Linie zu benutzen und der Einheitlichkeit wegen die geschweifte Linie auch innerhalb des Liniensystems anzuwenden, sodaß folgende Figur entsteht:



Dieses Riemann'sche System hat aber schwere Bedenken gegen sich. Zunächst würde das System von 9 Linien sehr ungefügig aussehen, dann aber würde die Unterscheidung von geschweiften und geraden Hülfslinien eine Exaktheit im Schreiben voraussetzen, welche man in der Wirklichkeit nicht antrifft. Auch ist der Autor insofern inkonsequent, als er getadelt hat, daß die Chromatiker die »horrible« Skala *c d e fis as b c*

zu Grunde legen: denn diese Skala liegt doch seinem 9-Linien-System ebenso zu Grunde, insofern die Noten auf den Linien sie repräsentieren, während die Noten in den Zwischenräumen die gleichartige Skala *cis es f g a h* darstellen!

Übrigens ist die Ablehnung der Skala *c d e fis as b* ein Einwand, der sich gegen das chromatische Tonsystem als Ganzes richtet, den wir daher im dritten Teile zu behandeln haben werden. Wenn man diese Skala nicht in der Weise haben will, daß man sie entweder auf die Linien oder in die Zwischenräume setzt, so muß man überhaupt auf die chromatische Notenschrift verzichten — was ja freilich auch das Endergebnis unserer Untersuchung, wie schon an dieser Stelle eingestanden werden kann, sein wird.

Wenn es sich indessen nur um die Schwierigkeit handelte, eine chromatische Notenschrift zu finden, das heißt Gegenmittel zu finden, welche die Schwierigkeit der größeren Anzahl von Tonstufen kompensieren, so brauchte man die Flinte noch nicht ins Korn zu werfen. Ein solches Gegenmittel würde eine Mobilisierung des Schlüssels durch die verschiedenen Oktaven sein. Ein Beispiel möge das zeigen:



Der Umfang von der Note mit einer Hilfslinie unter den Linien bis zur symmetrischen über den Linien würde gerade eine Oktave betragen. Soll dieser Umfang nun vom eingestrichenen bis zum zweigestrichenen *c* reichen, so setze man etwa eine 3 als Schlüssel vor, soll er eine Oktave höher klingen, eine 4, soll er eine Oktave tiefer klingen, eine 2, soll er zwei Oktaven tiefer klingen, eine 1. Natürlich lege ich kein Gewicht auf die Wahl gerade dieser Zahlen: wenn man glaubt, noch eine Oktave tiefer mit dem 1. Schlüssel anfangen zu müssen, so würde unsere Stelle den Schlüssel 4 erhalten u. s. w. Diese Mobilisierung des Schlüssels erscheint mir erheblich viel einfacher als Riemann's System von 9 Linien und zweierlei Hilfslinien.

Ziehen wir das Facit unserer Betrachtung über die Notenschrift, so zeigt sich, daß eine Reform möglich sein würde, ja daß sie ohne übertriebene Schwierigkeiten bewerkstelligt werden könnte, wenn man etwa die von mir vorgeschlagenen beweglichen Schlüssel verwendete. Eingestanden werden muß, daß diese Notation zwar die unserer Notenschrift mangelnde Anschaulichkeit besitzen würde, insofern von jeder Stufe zur nächsten ein chromatischer Halbtonschritt liegen würde und daher alle Intervalle analoge Form annehmen würden, sowie das Steigen, Fallen oder Verweilen auf der Tonhöhe unmittelbar anschaulich wäre, daß diese Reform aber

keineswegs eine Vereinfachung, sondern eine Komplizierung unseres Systems bedeuten würde. Diese Komplizierung wird durch die Notwendigkeit hervorgerufen, mit 12 Stufen zu arbeiten, wenn man nämlich konsequent sein will; sie ist so bedeutend, daß ich, außer meinem soeben gemachten Vorschlag, keinen auch nur halbwegs annehmbaren zu einer Reform-Schrift anzuführen in der Lage bin.

Die Frage nach der eventuellen Benennung der zwölf Stufen wird uns im dritten Teile beschäftigen, ebenso die Frage, ob diese reformierte Schrift nicht gegenüber unserer alten insofern im Nachteile ist, als sie Unterschiede nicht ausdrückt, welche das Ohr und die Ökonomie der Ton-Vorstellungen gemacht zu haben wünscht. Wir hatten es gegenwärtig nur mit der Frage nach der Beschaffenheit einer eventuellen Reform zu thun, sowie mit den Schluß-Folgerungen, welche sich aus dieser Beschaffenheit auf Möglichkeit, Notwendigkeit oder Annehmlichkeit der Reform ziehen lassen.

II. Die Jankó-Klaviatur und Verwandtes.

Die *C*-dur privilegierenden schwarzen Tasten *cis dis fis as* und *b* regten, um andere Versuche zu übergehen, Vincent zu seiner Neu-Klaviatur (1874) an. Diese verteilt die Halbtöne gleichmäßig, sodaß als Obertasten herauskommen: *cis es f g a h*, als Untertasten *c d e fis as b*. Die Folge davon ist, daß der Fingersatz für alle Dur-Tonarten gleich wird, und ebenso für alle Moll-Tonarten. Um das nachzuweisen, braucht nur die Gleichheit zweier Tonleitern, welche um einen Halbton auseinanderliegen, gezeigt zu werden, denn eine Tonleiter, welche einen Ganzton höher liegt als eine andere, muß, nach der gleichmäßigen Verteilung der Obertasten, genau dieselben Verhältnisse aufweisen. Es muß also *D*-dur aussehen wie *C*-dur, *E*-dur wie *D*-dur und daher wie *C*-dur, *Fis*-dur wie *E*-dur, daher wie *D*-dur und wie *C*-dur u. s. w. Auf der anderen Seite muß *Es*-dur ebenso aussehen wie *Cis*-dur, und ihm müssen gleich sein *F*-dur, *G*-dur, *A*-dur und *H*-dur. Was aber für Dur gilt, gilt natürlich auch für Moll. Wir erhalten also einstweilen folgende Tabelle:

C-dur	im Fingersatz gleich	*D*-	*E*-,	*Fis*-,	*As*-	und	*B*-dur
Cis-dur	im Fingersatz gleich	*Es*-,	*F*-,	*G*-,	*A*-	und	*H*-dur
C-moll	im Fingersatz gleich	*D*-	*E*-,	*Fis*-,	*As*-	und	*B*-moll
Cis-moll	im Fingersatz gleich	*Es*-,	*F*-,	*G*-,	*A*-	und	*H*-moll.

Es fehlt jetzt zum Nachweis der Behauptung, daß für alle Tonleitern derselbe Fingersatz diene, nur noch der Nachweis, daß *C*-dur oder -moll denselben Fingersatz hat wie *Cis*-dur oder -moll. Und das ist wenigstens *cum grano salis* der Fall. In *C*-dur liegen zunächst 3 Untertasten, dann 4 Obertasten, umgekehrt liegen in *Cis*-dur zunächst 3 Ober-, dann

4 Untertasten. Der Fingersatz ist also gleich: die Hand geht nach dem dritten Ton auf Tasten der entgegengesetzten Art, bei der (harmonischen) Moll-Tonleiter geschieht dieser Übergang nach der zweiten Taste. Wir haben also für Dur folgenden Fingersatz:

schwarze	schwarze	schwarze	↗	schwarze	schwarze	schwarze	schwarze	↗
weiße	weiße	weiße	↘	weiße	weiße	weiße	weiße	↘

für Moll dagegen folgenden:

schwarze	schwarze	↗	schwarze	schwarze	schwarze	schwarze	schwarze	↗
weiße	weiße	↘	weiße	weiße	weiße	weiße	weiße	↘

Damit ist der Fingersatz allerdings für alle Tongebiete gleich geworden, aber gleich — schlecht. Um *C*-dur zu spielen, hat man vier auf einander folgende, um *D*-moll zu spielen, fünf auf einander folgende Obertasten nötig! Da bleiben wir doch lieber bei unserm Klavier, wo das allerschlimmste, was möglich ist, drei auf einander folgende Obertasten sind!

Die Jankó-Klaviatur dagegen versucht das Übel der Obertasten an der Wurzel zu fassen: durch ihre Beseitigung. Wir haben hier zwar weiße und schwarze, aber keine Ober- und Untertasten mehr. Schwarz sind alle Tasten, welche andere Töne als *c d e f g a h* darstellen, also *cis dis fis gis b*. Die Tasten sind in mehrere Reihen gruppiert: die dem Spieler zunächst liegende stellt die Skala *c d e fis gis ais* dar, die nächste, etwas weiter zurück- und höher liegend, und zwar so, daß z. B. *cis* halb rechts von *c*, halb links von *d* liegt,. die Skala *cis dis f g a h*. Die dritte und fünfte Skala sind der ersten gleich, die vierte und sechste der zweiten. Jeder Ton kann also an drei Stellen angeschlagen werden. Aber diese drei Stellen haben nicht jede ihren eignen Tasten-Hebel, sondern die drei Tasten sind nur verschiedene Anschlags-Stellen des einen treppenförmig gebauten Tasten-Hebels. Wo ein Halbtonschritt vorkommt, muß in eine Tasten-Reihe nach oben oder unten ausgewichen werden, und zwar ist es dabei vollständig gleichgültig, ob man sich in einer Reihe befand, welche den Ton *C*, oder in einer, welche den Ton *Cis* enthält. Der Fingersatz ist also für alle gleichartigen Gänge gleichartig. Ferner sind größere Spannungen möglich, weil der Oktavton schon mit der siebenten anstatt mit der achten Taste erreicht wird. Es ist also ein Dezimen-Gang so leicht auszuführen wie auf unserer Klaviatur ein Nonen-Gang. Die terrassenförmige Lagerung der Tasten-Reihen ist ferner nebenbei geeignet, eine allzu starke Beugung des Handgelenks nach unten entbehrlich zu machen.

Man kann auf der Jankó-Klaviatur alles machen, was man auf unserer Klaviatur machen kann, ausgenommen natürlich das *Glissando* mit den Tönen der *C*-dur-Skala. Sehr vieles ist leichter ausführbar. Um-

gekehrt kann man auf unserer Klaviatur keineswegs alles spielen, was auf der Jankó-Klaviatur möglich ist, z. B. keine so weiten Spannungen.

Als empfindlicher Mangel dieser Jankó-Klaviatur ist nur anzuführen, daß wir — unsere Klaviatur gewöhnt sind, daß wir also gezwungen sein würden, die Technik, welche wir uns mühsam in vielen Jahren angeeignet haben, zum größten Teile beiseite zu legen, um uns eine neue anzueignen; ferner aber auch, daß unsere Klassiker ihre Sachen für unsere Klaviatur gedacht haben. Jedoch möchte ich auf dieses Moment nicht soviel Gewicht legen, wie z. B. Riemann[1]) thut, eben weil man auf der Jankó-Klaviatur, allein das glissando ausgenommen, auf das man doch wahrlich kein besonderes Gewicht zu legen braucht, ja das ohne besondere Gefährdung der Ohren zur Not auch mit der Skala *c d e fis gis ais c* ausgeführt werden könnte, alles spielen kann, was man auf unserer Klaviatur zu spielen vermag, also ein Verlust irgendwelcher Art nicht zu besorgen steht.

Ob indessen die nicht zu leugnende Überlegenheit der Jankó-Klaviatur unserer gegenüber ausreichen wird, das Trägheits-Gesetz zu überwinden, das ist eine Frage, welche nur die Zukunft beantworten kann. Jankó hat diese Überwindung dadurch erleichtert, daß er die Anbringung einer Jankó-Klaviatur über einer gewöhnlichen ermöglichte, sodaß man nicht gezwungen ist, sich ein vollständiges Instrument zu kaufen, wenn man der Vorteile der neuen Klaviatur teilhaftig werden will.

Übrigens ist für unsere Stellungnahme zum chromatischen Tonsystem der Sieg oder die Niederlage der Jankó-Klaviatur gleichgültig: siegt Jankó, so können wir noch immer das chromatische Tonsystem ebenso gut ablehnen wie zuvor. Umgekehrt würde auch der Sieg des alten Klaviers nicht über das chromatische Tonsystem entscheiden: warum sollten seine zwölf Tasten nicht ebensogut zur Darstellung der 12 Stufen geeignet sein, wie die Jankó-Klaviatur? Auch bei Jankó ist die *C*-dur-Skala privilegiert, nämlich durch die weiße Farbe der Tasten. Umgekehrt könnte man bei unserm Klavier die Obertasten lediglich als Orientierungs-Punkte auffassen, welche allerdings der Technik hinderlich sind. Es wurde schon früher gesagt, daß die chromatischen Reformen der Notenschrift, des Instrumenten-Baues und der Musik-Theorie zwar Berührungspunkte haben, aber keineswegs gänzlich von einander abhängig sind.

III. Die Musik-Theorie.

In diesem dritten Teile werden wir manche Frage aufwerfen und zu beantworten versuchen müssen, welche überhaupt noch nicht aufgeworfen worden ist, andere Fragen werden wir in neuer Weise zu lösen haben. Um aber zu dieser schwierigen Aufgabe einigermaßen gerüstet zu sein,

1) Vergleiche sein Musik-Lexikon, Artikel »Jankó«.

ist es notwendig, daß wir das Material, mit welchem wir arbeiten, einer resumierenden Betrachtung unterziehen.

Die chromatischen Halbtöne des Klaviers sind nicht einfache und direkt verständliche Werte, sondern sind zu verstehen nur als Kompositionen von direkt verständlichen Werten, und zwar sind sie (absichtlich) nur annähernd genaue Darstellungen der Werte, welche wir durch diese Komposition von direkt verständlichen Werten erhalten. Um eine vorläufige Anschauung hiervon zu erhalten, vergegenwärtige man sich, daß keine Natur-Skala sich in chromatischen Halbtönen bewegt, und daß es selbst einem guten Musiker schwer fällt, eine solche Skala zu singen, daß kein Klavierstimmer ein Klavier so stimmen kann, daß er Halbton für Halbton vorgeht. Um die annähernd genaue Vertretung von Tönen durch den chromatischen Halbton vorläufig zu übersehen, vergegenwärtige man sich, daß man sehr wohl ein Instrument für eine Tonart, meinethalben *C*-dur, so stimmen kann, daß alle Werte rein werden, wobei dann kein Wert mit denen unseres Klaviers zusammenfällt. Man vergegenwärtige sich auch die Unmöglichkeit, ein System der Harmonik auf den chromatischen Halbton aufzubauen. H. J. Vincent, der in seiner angeführten »Einheit in der Tonwelt« den Versuch macht, primäre Bildungen dadurch zu erhalten, daß er die Oktave in 2, 3 und 4 Teile teilt, und so den Tritonus, den übermäßigen Dreiklang (von ihm gleichseitiges Dreieck genannt) und den verminderten Septimen-Akkord (bei ihm als »Quadrat« figurierend) erhält, sieht sich gezwungen einzugestehen, daß offenbar »die Symmetrie des Auges nicht die des Ohres ist«. Der Musiker hat bei diesem Vincent'schen Versuch das Gefühl, daß die Harmonik da endet, wo Vincent sie anfangen läßt: eben beim übermäßigen Dreiklang und verminderten Septimen-Akkord, welche uns dergestalt in das Meer von möglichen Kombinationen und Mehrdeutigkeiten werfen, daß wir die Chromatik als Rettungsplanke ergreifen. Daß man aber im übrigen auch bei den kompliziertesten Bildungen nicht nur mit unserer Diatonik auskommt, sondern vielmehr erst durch sie wirklich etwas versteht, glaube ich durch meine »harmonische Analyse des Tristan-Vorspiels«[1]) nachgewiesen zu haben.

Die direkt verständlichen einfachen Ton-Beziehungen sind nur folgende: die Oktave, die Quint und die (große) Terz. Es ist dies ein Satz, welcher trotz Hauptmann und Helmholtz noch manchem Physiker und den meisten Musikern ganz ungeläufig ist. Töne, die im Verhältnis der Oktave stehen, haben den Schwingungs-Quotienten 1 : 2, das heißt wenn der untere Ton x Schwingungen in der Sekunde macht, macht der obere in derselben Zeit 2 x. In der Harmonik begegnet uns nun am Eingang

1) Bayreuther Blätter, 1901, Aprilstück.

bezüglich der Oktaven die, mathematisch betrachtet, horrible Formel $1 = 2^x$, wobei x variabel gedacht ist und alle ganzen Zahlen, positiv und negativ, sowie die Zahl 0 darstellen kann. Diese noch nicht aufgestellte Formel ist der mathematische Ausdruck für das Problem der Oktave, das die Musiker und Akustiker oft beschäftigt hat.[1])

Außer der Formel $1 = 2^x$, wobei x alle ganzen Zahlen, auch negativ darstellen kann, finden wir nun alle überhaupt denkbaren Tonbeziehungen erschöpft in der Formel $1 : 2^x . 3^x . 5^x$, wobei x dieselbe Bedeutung hat, wie vorher, übrigens auch als Exponent in dem einen Faktor eine andere Größe haben kann, als in dem andern. In dieser ebenfalls noch nicht aufgestellten Formel vermögen wir alle auch nur vorstellbaren Tonbeziehungen aufzufangen: macht der Ausgangston 1 Schwingung, so macht ein zu ihm in irgend eine Beziehung tretender Ton $2^x . 3^x . 5^x$ Schwingungen. Daß Töne, welche im Verhältnis der Oktave + Quinte (Duodecime) zu einander stehen, den Schwingungs-Quotienten 1 : 3, daß ferner Töne, welche im Verhältnis der Doppeloktave + Terz zu einander stehen, den Schwingungs-Quotienten 1 : 5 haben, sei nur der Vollständigkeit wegen angeführt. Wir vermögen für die Zwecke der Harmonielehre unsere Formel noch zu vereinfachen: alle zu einem Tone, der 1 Schwingung in einem gegebenen Zeitraume macht, in Beziehung tretende Töne machen $3^x . 5^x$ Schwingungen, da harmonisch die Formel $1 = 2^x$ gilt.

Um wenigstens eine Anschauung von dem Gehalte der Formel zu geben, sei sie auf die *C*-dur-Skala und einige darin leicht verständliche Leitetöne angewendet:

$C = 1$	$H = 3 . 5$	$Ges = 3^{-2} . 5^{-1}$
$D = 3^2$	$Cis = 3^3 . 5$	$As = 3^{-1}$
$E = 5$	$Des = 3^{-1} . 5^{-1}$	$Gis = 5^2$
$F = 3^{-1}$	$Es = 3 . 5^{-1}$	$Ais = 3^2 . 5^2$
$G = 3$	$Dis = 3 . 5^2$	$B = 3^{-2}$
$A = 3^{-1} . 5$	$Fis = 3^2 . 5$	

Will man in jedem Ausdruck beide Basen, 3 und 5, haben, so braucht man nur erforderlichen Falls den Wert 3^0 (= 1) und 5^0 (= 1) einzusetzen. So würde, wenn $C = 1$ ist, F sein $= 3^{-1} . 5^0$.

Natürlich dienen die so gewonnenen Werte nicht zur Berechnung der Schwingungs-Zahlen: zu dieser Berechnung muß vielmehr noch der Faktor 2^x hinzugefügt werden. Dennoch haben die Formeln aber einen bedeutenden Wert: der Musiker sieht bei der Basis 3 die Quinte, bei der Basis 5 die Terz, die Exponenten sagen ihm, wie oft die Quint oder Terz genommen werden soll, und das positive oder negative Vorzeichen

1) Vergleiche statt aller Euler, *Tentamen novae theoriae musicae IV*, 31 und Riemann, Musikalische Syntaxis, 1877, S. 10, Anmerkung.

beim Exponenten weist ihn nach oben oder nach unten. So kann man unsere Formel als die äußerste Kompression der Harmonielehre bezeichnen.

Nachdem wir so Boden unter den Füßen gewonnen haben, wollen wir unserer Aufgabe näher treten, indem wir zunächst die Frage erörtern, warum die Natur-Skala niemals lauter Halbtonschritte aufeinander folgen läßt, sondern abwechselnd Ganz- und Halbtonschritte bringt, und zwar mehr Ganzton- als Halbtonschritte.

Zum Verständnisse hat man noch ein akustisch-harmonisches Phänomen nötig, nämlich daß ein Ton mit seiner Quint und Terz zum Dreiklang verschmilzt, welcher Dreiklang sozusagen nur die bereicherte Darstellung des Grundtones ist, und zwar kann der Ausgangston zu unterst liegen und die Quinte und Terz sich nach oben erstrecken, oder es kann der Ausgangspunkt zu oberst liegen, und Quinte und Terz erstrecken sich nach unten. (Daß man im letztern Falle nicht gewungen ist, diesen obersten Ton zum namengebenden für den Akkord zu machen, beweist das Beispiel Moritz Hauptmann's.) So würden wir, wenn wir den Raum der Oktave von *c* aufwärts bis wieder *c* durchlaufen wollen, als natürliche Stationen die Töne *e* und *g* finden, welche mit *c* zum Durdreiklange verschmelzen. Die dem *C*-dur-Dreiklang am nächsten liegenden Dreiklänge sind der *G*-dur- und der *F*-dur-Dreiklang, denn sie repräsentieren die Töne *f* und *g*, welche als 3^{-1} und 3^{+1} am nächsten mit *c* verwandt sind — die Quint liegt vom Gesichtspunkte der harmonischen Verwandtschaft der Prim näher als die Terz, was sein mathematisches Analogon darin hat, daß 3 eine kleinere (einfachere) Primzahl ist als 5. Schieben wir nun die Töne dieser drei Akkorde zur Ausfüllung der Lücken, welche sich zwischen *c* und *e*, *e* und *g* und *g* und *c* finden, ein, so erhalten wir die *C*-dur-Skala. Ihr genaues Spiegelbild in Moll würde sich ergeben, wenn wir von *e* abwärts wieder bis *e* gingen: die nächsten Stationen wären *c* und *a*, mit denen *e* zum *A*-moll-Dreiklang verschmilzt; würden wir die Töne des *E*-moll- und des *D*-moll-Dreiklangs, die zum *A*-moll-Dreiklang in analoger Beziehung stehen, wie der *G*-dur- und *F*-dur-Dreiklang zum *C*-dur-Dreiklang, einschieben, so würden wir die phrygische Kirchen-Tonart gewinnen. Diese war die Normalskala der Griechen, und zwar sagen uns die griechischen Musik-Theoretiker, daß, wie uns die *C*-dur-Skala aufwärts »besser gefügt« erscheint als abwärts, den Griechen analog diese phrygische[1]) abwärts besser gefügt als aufwärts erschienen sei. Mit diesem Ausblick auf Moll und mit der Zusatz-Bemerkung, daß die Beziehungen des Oben und Unten für Moll hemmend, für Dur fördernd wirken, sodaß ein »reines« Moll-System sich als schwer verständlich und

1) Im Sinne der Kirchen-Tonarten; die Griechen nannten sie dorische.

fremdartig herausstellt, und das Moll der Musik-Praxis auf Kompromissen mit den aufgezeigten hemmenden Elementen beruht und beruhen muß, will ich mich hier begnügen, weil ein Eingehen auf die Moll-Skala uns sehr lange beschäftigen würde, ohne daß für unsere Materie ein entsprechender Nutzen herauskäme. Es sei also im Folgenden nur von der Dur-Skala die Rede.

Betrachten wir nun die Verhältnisse dieser *C*-dur-Skala, so finden wir zwischen der ersten und zweiten Stufe das Verhältnis $1:3^2$, zwischen der zweiten und dritten $3^2:5$, zwischen der dritten und vierten $5:3^{-1}$, vierten und fünften $3^{-1}:3 = 1:3^2$, zwischen der fünften und sechsten $3:3^{-1}.5 = 3^2:5$, zwischen der sechsten und siebenten $3^{-1}.5:3.5 = 1:3^2$, zwischen der siebenten und ersten $3.5:1 = 5:3^{-1}$. Es sind also drei Verhältnisse vorhanden: 1) $5:3^{-1}$ oder der Halbton, 2) $1:3^2$ eine Form des Ganztones, 3) $3^2:5$ eine zweite Form des Ganztones. *E* als Terz von *C* verhält sich zu *E* als vierter Quinte von *C*, wie 80 zu 81, oder in einer Formel: $5:3^4 = 80:81$, welche Proportion sogleich nichtig wird, wenn wir das erste Glied mit 2^4 multiplizieren, wozu wir ja berechtigt sind, da harmonisch $5 = 5.2^4$ ist. Diese Differenz pflegt das didymische Komma genannt zu werden.

Beginnen wir nun bei $D = 3^2$ eine Skala, die ebenso gebaut ist, wie die *C*-dur-Skala, so erhalten wir als zweite Stufe sogleich ein *E*, welches $= 3^4$ ist, also um das didymische Komma von dem *E* verschieden ist, welches wir aus *C*-dur kennen. Das Ohr nimmt eine Identifizierung dieser beiden Töne fraglos ohne Schwierigkeiten hin. Dieses Phänomen kann nicht allein darauf zurückgeführt werden, daß das Ohr die Fähigkeit hat, Differenzen zu überhören, welches es zu hören im stande ist, wenn dafür zureichende Gründe vorliegen, worauf allein es z. B. von Riemann zurückgeführt wird, sondern es muß noch ein Moment vorliegen, welches die Identifizierung dieser beiden Töne besonders erleichtert. Dieses Moment kann nicht physischer, daher auch nicht physiologischer, sondern muß psychologischer Natur sein. Die Identifikation zweier Töne, welche um das didymische Komma von einander abweichen, geschieht so wenig bemerkbar, daß dem Musiker für gewöhnlich jedes Bewußtsein davon abgeht, während die Identifizierung von Tönen, welche um weniger als das didymische Komma von einander differieren, dem Musiker roh erscheinen kann, einen notwendigen Unterschied verwischend. Ein Beispiel möge das zeigen. Der Ton $e = 5$ hat, wenn wir zu einem Schwingungs-Quotienten 5.2^{-2} den Logarithmus (auf Basis 10) aufsuchen, 0,09691, $e = 3^4$ dagegen 0,10230, die Differenz beträgt 0,00539. Dagegen hat *cis* als $3^3.5$ (der Leiteton zum *d* der *C*-dur-Skala) den Logarithmus 0,02312, *des* als $3^{-1}.5^{-1}$ dagegen 0,02802. Hier beträgt die Differenz nur 0,00490, ist also erheblich geringer als die vorher aufgefundene Differenz. Die

Differenz der Logarithmen aber bezeichnet das Intervall: das Intervall zwischen $e = 5$ und $e = 3^4$ ist größer, als das zwischen $cis = 3^3 . 5$ und $des = 3^{-1} . 5^{-1}$. Dennoch aber hat der Musiker geradezu ein Bedürfnis, *cis* und *des* zu unterscheiden, während er dies Bedürfnis bei $e = 5$ und $e = 3^4$ nicht empfindet. Wir wollen einstweilen diese Thatsache registrieren, um uns später mit ihrer Begründung zu beschäftigen. Allerdings kommt die Thatsache, daß das Ohr imstande ist, die Höhen-Differenz zu überhören, mit in Betracht, und zwar sehr wesentlich mit in Betracht dafür, daß wir nicht das Bedürfnis haben, beide Töne streng zu sondern, ihnen selbständige Namen, Noten, auf dem Klaviere selbstständige Tasten zu geben.

Fügen wir nun in die *C*-dur-Skala aufwärts die Töne *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *ais*, abwärts die Töne *b*, *as*, *ges*, *es*, *des* ein, so sind dieses lauter Töne, welche in dem Verhältnis $3 . 5$ oder $3^{-1} . 5^{-1}$ zu denjenigen Tönen der *C*-dur-Skala stehen, welche nicht bereits Nachbartöne haben, die zu ihnen in diesem Verhältnis stehen. Der Musiker faßt solche Töne unter dem Namen Leitetöne, *notes sensibles*, *semitonia*, zusammen. Der Leiteton ist die Terz des Dur-Dreiklangs der Oberquinte oder des Moll-Dreiklangs der zweiten Unterquinte; den Ton, zu dem hin geleitet werden soll, als Centrum gefaßt. So ist zu *e* der Dur-Leiteton *dis*, die Terz des *h*-dur-Dreiklanges, der Moll-Leiteton *f*, die Terz des *D*-moll-Dreiklanges.

Legen wir uns nun die Frage vor, warum wir keine Vierteltöne haben, sondern unser Tonsystem bei dem Halbton als kleinstem Intervall stehen bleibt. Wir haben bisher unsere diatonische Skala gewonnen, indem wir Töne aus dem Dur-Dreiklange der Ober- und dem Dur-Dreiklange der Unterquinte den Tönen des *C*-dur-Dreiklanges selbst hinzufügten. Wir haben dann die chromatische Tonleiter gewonnen, indem wir jeden Ton der *C*-dur-Skala, welcher noch keine Dur- und Moll-Leitetöne hatte, mit solchen versahen, das heißt, indem wir wieder zur Ergänzung unseres Tonmaterials auf die nächsten Verwandten nach oben und unten griffen. Dabei mußten wir bei den letzteren die Moll-Dreiklänge verwenden, weil sonst die Skala abwärts nicht chromatisch geworden wäre. Es scheint nahe zu liegen, daß man auf die gleiche Art fortfährt, um jetzt vielleicht Vierteltöne zu erhalten. Dem steht aber im Wege, daß man jetzt auf Töne stößt, deren Differenz mit den Tönen der diatonischen Skala das Ohr zu überhören imstande ist. Und das Ohr statuiert hier eine Identität und gewinnt gleichzeitig 2 Vorteile: 1) eine Vereinfachung des Tonmaterials auf 12 Stufen — denn nachträglich sei bemerkt, daß die chromatischen Leitetöne so beschaffen sind, daß das Ohr je zwei von ihnen zu identifizieren im stande ist: *cis* und *des*, *dis* und *es* u. s. w. — 2) die wichtige Möglichkeit, durch Vertauschung der einen Bedeutung mit einer andern unerwartete Ausblicke in ganz fremde Tongebiete zu haben.

Man vergegenwärtige sich aber, daß ein System von Vierteltönen, das heißt, ein System, welches zwischen je zwei unserer Klavier-Tasten noch einen Ton einschaltete, keineswegs irrational zu sein braucht. Nur können Töne, welche zu einander im Viertelton-Verhältnis stehen, nicht unmittelbar auf einander folgen, weil ihr Verhältnis sehr viel complizierter ist, als das der Halbtöne, Ganztöne, Terzen u. s. w. Sondern der Gebrauch dieser Töne würde an ganz verschiedenen Orten erfolgen, um gewisse Intervalle reiner zu haben und dergleichen. Wenn man also von einer 17 stufigen Skala der Araber oder dem 22 stufigen System der Inder hört, von dem enharmonischen Geschlechte der Griechen ganz abgesehen, so gewinnt man erst durch die gemachte Betrachtung die Vorstellung der Möglichkeit und Rationalität eines solchen Systems. So würde der Ton *deses* $= 5^{-3}$ von *c* aus gedacht, der Leiteton zu *ces* $= 3 . 5^{-2}$, welches wieder Leiteton zu $b = 3^2 . 5^{-1}$ ist, etwa in der Mitte liegen zwischen $c = 1$ und *cis* $= 3^3 . 5$. Man könnte nun diesen Ton bei *ces* gebrauchen, aber unmittelbar hinter *c* ist er unverständlich. Es ist klar, daß die Grenze der Verständlichkeit der Ton-Beziehungen irgendwo liegen muß, denn unsere Formel für alle denkbaren Ton-Beziehungen $(2^x .) 3^x . 5^x$ führt endlos weiter. Es ist nun interessant zu sehen, wie die Natur als äußern Anhalt, diese Grenze der Verständlichkeit eintreten zu lassen, den Augenblick wählt, wo die Möglichkeit der Identifizierung verschiedener Werte durch das Ohr eintritt. An und für sich ist kein Grund einzusehen, warum nicht 5^{-3} noch verständlich sein soll, da 5^{-2} im *C*-moll-Akkord noch durchaus verständlich ist. Es zeigt sich in dem aufgedeckten Gesetze eine großartige natürliche Ökonomie.

Gemildert werden übrigens die bei reiner Stimmung einiger Intervalle für die übrigen entstehenden Härten durch die Temperierung aller; die Fähigkeit des Ohres, aus zureichenden Gründen Differenzen zu überhören, welche es zu hören im stande ist, verschafft uns die gleichschwebende 12 stufige Temperatur, das »wohltemperierte Klavier«, welches, ähnlich wie unsere Logarithmen-Tafeln, fast nur falsche Werte, nämlich annähernd richtige, enthält. Und ebensowenig, wie etwa jemand die Logarithmen-Rechnung deshalb ablehnen dürfte, weil sie nur mit falschen Zahlen arbeitet, darf man die Temperatur prinzipiell ihrer Unreinheit wegen ablehnen.

Wir haben bisher nur die Möglichkeit, keineswegs die Notwendigkeit der 12 stufigen gleichschwebenden Temperatur nachgewiesen. Da eine gänzlich reine Stimmung nur möglich ist bei relativer Einfachheit des Tonsystems, wir aber guten Grund haben, physischen Wohlklang nicht durch Verzicht auf große technische Mittel der Musik zu erkaufen, da ferner die reine Stimmung uns prinzipiell der Möglichkeit der

(enharmonischen) Mehrdeutigkeiten, welche eine so bedeutende Rolle in der Musik spielen, berauben würde, so sind wir wohl auf die temperierte Stimmung angewiesen. Die Möglichkeit, mit 12 Stufen auszukommen, haben wir erwiesen. Die Notwendigkeit, es zu thun, ergiebt sich aus Folgendem. Wenn man mehr als 12 Stufen nimmt, so kommt, wie neuere mathematische Forschungen definitiv nachgewiesen haben[1]), erst wenn man 53 Stufen zu benutzen sich entschließt, ein Tonsystem heraus, welches für die Bewegung in und nach allen Tonarten besser ist, als unser 12stufiges; die Systeme mit weniger als 53 Stufen sind, soweit sie Vielfache des 12stufigen Systems sind, das heißt 24, 36 oder 48 Stufen enthalten, ebensogut wie das 12stufige, soweit sie das nicht sind, schlechter. Damit ist denn für die Praxis das letzte Wort über die 12stufige gleichschwebende Temperatur des Klavieres gesprochen: Sebastian Bach hat auf der ganzen Linie gesiegt.

Wir nähern uns nun dem Kern der Materie, wenn wir uns fragen, was hat der Ton *fis* mit dem Ton *f* gemeinsam, das uns berechtigt, ihm denselben Namen mit einem Zusatz zu geben[2])? Was hat der Ton *ges* mit *g* gemeinsam? Welchen Sinn hat es, zu sagen, *fis* sei eine Erhöhung von *f* oder *ges* sei eine Erniedrigung von *g*? Da doch *fis* oder *ges* ein neuer, in seiner Tonhöhe von *f* oder *g* gänzlich verschiedener Ton ist? Kurz, welchen physischen oder psychischen Vorgang nennen wir die Ableitung der, sagen wir einmal Nebentöne von den Stammtönen? Ist etwa auch *a* eine Erhöhung, eine Ableitung von *f*? Wo liegt die Grenze? Es scheint zunächst, als ob irgend eine Gemeinsamkeit zwischen Stammtönen und ihren Nebentönen, oder bleiben wir bei unserm konkreten Beispiel, zwischen *f* und *fis* nicht zu finden sei. Wenn dieses Resultat unserer Betrachtung sich bestätigen sollte, so ist es klar, daß dann die Bezeichnung *fis* ein schwerer Verstoß wäre, weil sie die Vorstellung einer partiellen Gemeinsamkeit, und zwar einer Gemeinsamkeit in den wesentlichen Punkten, anregen würde, die Vorstellung, daß sozusagen beide Töne (französisch bezeichnet *fa naturel* und *fa dièse*) verschiedene Spezies desselben Genus, nämlich des Genus *fa* wären, während doch ein solches Genus nicht aufzufinden ist, sodaß wir zwei verschiedene Genera hätten, von denen eines *f* heißt, das andere etwa k heißen sollte. Von hier aus gesehen erscheint uns der Vorschlag des chromatischen Systems, für die 5 schwarzen Tasten des Klaviers neue Buchstaben, etwa i k l m (und b) zu wählen, nicht mehr so monströs.

Es ist ferner klar, mag es eine Ableitung von Tönen in dem be-

---

1) Vergleiche Drobisch, Berichte der mathematisch-physischen Klasse der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1877.

2) *Fa dièse* französisch, *fa diesis* italienisch u. s. w.

zeichneten Sinne der Gemeinsamkeit in den wesentlichen Punkten geben oder nicht geben, und mag sie, ihre Existenz vorausgesetzt, beschaffen sein wie sie will, sie muß jedenfalls sehr viele und verschiedenartige Vorgänge unter sich begreifen. Ist denn mit der Bezeichnung *fis* etwas gesagt? Keineswegs! Unter *fis* könnte man sich denken (von *C* aus gerechnet) $3^2 . 5$ (das würde ein *fis* sein, welches in *C*-dur als Leiteton zu *G* eingeführt wird), aber ebensogut $3^{-2} . 5^2$ (das würde ein *fis* sein, welches in *B*-dur als Leiteton zu *G* eingeführt wird). Ob nicht auch von *fis* $= 3^6$ gesprochen werden könnte (etwa in *D*-dur, welches, um energisch in die Dominante zu modulieren, den *E*-dur-Akkord, die Dominante dieser Dominante, mit dem *H*-dur-Akkord umgeben würde, welcher als Quinte dieses *fis* enthält), wollen wir dahingestellt sein lassen, ebenso andere allenfalls noch verständliche Bildungen. Denn es ist klar, der Ausdruck *fis* = »erhöhtes *f*« bedeutet sehr Verschiedenes. Und dabei haben wir nur von den Mehrdeutigkeiten auf der einen Seite gesprochen. Andererseits ist aber auch »*f*« keineswegs ein eindeutiger Ausdruck. *F* kann sein (von *C* aus gerechnet) $= 3^{-1}$, so erscheint es in *C*-dur als Unterdominante. *F* kann aber auch $= 3^3 . 5^{-1}$ sein (etwa wenn ein *D*-dur-Akkord sich durch den Gang einer Stimme von *fis* nach *f* in einen *D*-moll-Akkord verwandelt und das $D = 3^2$ von *C* aus gerechnet war), von weiter abliegenden Möglichkeiten abgesehen. Die »Ableitung« ist also ein Sammelname für sehr heterogene Vorgänge.

Riemann findet in der zitierten Schrift als einzige Rettung für unser diatonisches System folgende Skala von Tönen, welche im Sinne des *C*-dur-Klanges verständlich sein sollen:

c	$= 1$	*g*	$= 3$
cis	$= 3^3 . 5$	*gis*	$= 5^2$
des	$= 3^{-1} . 5^{-1}$	*as*	$= 5^{-1}$
d	$= 3^2$	*a*	$= 3^{-1} . 5$
dis	$= 3 . 5^2$	*heses*	$= 3^{-1} . 5^{-2}$
es	$= 3 . 5^{-1}$	*b*	$= 7$ (!)
e	$= 5$	*ais*	$= 3^2 . 5^2$
eis	$= 3^3 . 5^2$	*b*	$= 3^{-2}$
f	$= 3^{-1}$	*h*	$= 3 . 5$
fis	$= 3^2 . 5$	*ces*	$= 3^{-3} . 5^{-1}$.
ges	$= 3^{-2} . 5^{-1}$		

Zu dem $b = 7$ ist zu bemerken, daß unser Ohr alle Ton-Beziehungen, welche nicht durch die Formel $3^x . 5^x$ ausdrückbar sind, vielmehr die Benutzung der Basen 7, 11, 13, 17 u. s. w. voraussetzen, ablehnt. Wäre *b* wirklich $= 7$, so müßte es mit dem *C*-dur-Dreiklang konsonieren. Denn Dissonanz ist gleichzeitiges Vorhandensein von Tönen, welche ver-

schiedene Klänge vertreten. $B = 7$ im *C*-dur-Klange aber würde nicht einen andern Klang vertreten. Die Möglichkeit der Dissonanz des *b* ist nur dahin zu verstehen, daß das Ohr das Verhältnis 1 : 7 ablehnt und dafür einsetzt $1 : 3^{-2}$; zum *C*-dur-Akkord, in *F*-dur der Dominante, tritt störend hinzu ein Ton der Unterdominante, nämlich eben dieses *b*, dadurch das Verlangen nach der Tonika, dem *F*-dur-Dreiklange, als dem Mittler der Streitenden wachrufend. Das Verhältnis 1 : 7 kommt nur von ferne herüberschimmernd insofern in Betracht, als die Natur im siebenten Partialton sozusagen das Vorbild liefert für die Dissonanz. Übrigens polemisiere ich mit diesen Ausführungen nicht etwa gegen Riemann, sondern kommentiere ihn nur aus seinem eigenen System heraus.

Betrachten wir nun diese Tabelle, so fällt zunächst ins Auge, daß sie nicht exakt zusammengestellt ist. Wenn die Tabelle $cis = 3^3 . 5$ aufführt, so müßte sie auch $a = 3^3$ und $e = 3^4$ aufführen, denn dieses *cis* wird im Sinne als Vertreter dieses *A*-dur-Dreiklangs verstanden. Ebenso, wenn die Tabelle $b = 3^{-2}$ aufführt, so müßte sie auch $d = 3^{-2} . 5$ und $g = 3^{-3} . 5$ aufführen, denn *b* als Leiteton zu $a = 3^{-1} . 5$ wird als Terz des *G*-moll-Dreiklangs verstanden, der aus diesen Elementen besteht. Ebenso müßte die Tabelle mit $ges = 3^{-2} . 5^{-1}$ auch $es = 3^{-3}$ aufführen, denn *ges* als Leiteton zu *f* ($= 3^{-1}$) wird als Vertreter des *Es* ($= 3^{-3}$)-moll-Dreiklangs aufgefaßt. Weiter fügt die Tabelle zu den diatonischen und chromatischen Tönen, abgesehen von $b = 7$, über das ich bereits gesprochen habe, noch Leitetöne zu drei Leitetönen ein: $eis = 3^3 . 5^2$ zu $fis = 3^2 . 5$, $heses = 3^{-1} . 5^{-2}$ zu $as = 5^{-1}$ und $ces = 3^{-3} . 5^{-1}$ zu $b = 3^{-2}$. Diese Auslese hat etwas Willkürliches an sich, selbst wenn man sich vergegenwärtigt, daß die beiden Töne *fis* und *b* als Bereicherungen unserer Skala aus den Kirchen-Tonarten, der mixolydischen nämlich und der lydischen angesehen werden können, und daß *as* als Terz der Moll-Unterdominante besonders nahe liegt — man denke an Hauptmann's Moll-dur! Denn man könnte sehr wohl weiter gehen und etwa *des* die phrygische Sekunde, *es* die Moll-Terz, u. s. w. mit ihren Leitetönen versehen. Indessen ist es klar, daß irgendwo eine Grenze sein muß. Wo diese Grenze des Verständnisses liegt, haben wir bereits im Laufe unserer Erörterung gefunden. Daß sie nicht ganz scharf und glatt gezogen werden kann, teilt sie mit sehr vielen Naturgrenzen: *natura non facit saltum.* Wir werden aus diesen Gründen der Willkürlichkeit Riemann's einige Berechtigung zusprechen müssen.

Diese Tabelle nun soll die Diatonik deshalb retten, weil sie »als Parallelwerte nur solche aufweist, deren Ableitung von der Grund-Skala eine verschiedene ist, nicht aber von demselben Stammton abgeleitete, mit Unterscheidung durch das syntonische (didymische) Komma. Einzig für *cis* ($= 3^3 . 5$) und *gis* ($= 5^2$) könnten vielleicht die Parallelwerte *cis*

($= 3^{-1}.5^2$) und *gis* ($= 3^4.5$) in Frage kommen, jenes nach *d* ($= 3^{-2}.5$), dieses nach *a* ($= 3^3$) leitend; ihre Rolle würde aber unter allen Umständen eine untergeordnete bleiben, da sie zu Tönen führen, welche dem *C*-dur-Akkord fernstehen und erst durch die enharmonische Identifikation der vierten Quinte mit der Terz nahe rücken«.

Nachdem wir aber gesehen haben, was für ein unsicheres Fundament die »Ableitung« von demselben Stammtone ist, werden wir für das diatonische System erst recht zu zittern anfangen, wenn wir hören, daß nun diese Ableitung das einzige Fundament der Diatonik, das letzte Bollwerk gegen die heranstürmende Chromatik ist! Fürwahr die Chancen stehen gut für die Chromatik!

Aber verzagen wir nicht zu schnell. Wenn wir schon das letzte Bollwerk zu verteidigen haben, so ist es doch klar, daß die Chromatik dieses letzte Bollwerk einrennen muß, wenn sie siegen will. Das heißt: sie unterliegt, wenn sie es nicht einrennen kann. Und sie kann es nicht einrennen. Aber das vermag man erst auf Grund der folgenden Betrachtung einzusehen.

Die Differenz zwischen dem Terzton (5) und dem vierten Quintton (3^4) ist größer als die Differenz zwischen *cis* $= 3^3.5$ und *des* $= 3^{-1}.5^{-1}$, wie wir an früherer Stelle gesehen haben. Wenn das Ohr nun trotzdem das Bedürfnis hat, die kleinere Differenz zu unterstreichen, die größere zu ignorieren, so kann der Grund, wie wir uns bereits gesagt haben, eben nicht in der mechanischen Größe des Intervalls liegen. Das liegt ja auch sehr nahe, da es sich in beiden Fällen um Intervalle handelt, die das Ohr gleich Null zu setzen im stande sind. Den wahren Grund der Thatsache werden wir einsehen, wenn wir das Gemeinsame ins Auge fassen, welches jeder Ableitung, sei sie, welcher Art sie sei, zu Grunde liegt — und deshalb mußten wir früher die Thatsache ohne Begründung lassen und uns für diese Stelle aufsparen. Vergleichen wir *fis* mit *f*, so kann das Verhältnis dieser Töne ein sehr verschiedenes sein, weil *fis* ein Sammelname für heterogene Werte ist und ebenso *f*. Aber das Gemeinsame aller dieser Beziehungen liegt darin, daß stets melodisch betrachtet, ein Halbton, und gleichzeitig, harmonisch betrachtet, ein Aufstreben nach oben durch Oberquinten oder Oberterzen die Herrschaft hat. Dagegen weist *ges* in die Tiefe.

Darin aber liegt eine Welt, — Alles. Unterscheiden sich doch Dur und Moll von einander nicht durch die Tonverhältnisse, sondern wie es von Öttingen ausdrückt, lediglich durch das Oben und Unten, wie Moritz Hauptmann denselben Gedanken wiedergiebt, nur in einer Form, welche gleichzeitig musikalischer und metaphysisch bedeutungsvoller ist, dadurch, daß Dur die Bejahung und Moll die Verneinung (ich hätte beinahe aus Schopenhauer ergänzt »des Willens zum Leben«) darstellt. Das wirkt

das Oben und das Unten! Und diese Unterscheidung sollen wir uns durch die Chromatiker nehmen lassen? Jetzt fällt es uns wie Schuppen von den Augen, warum das Ohr die Differenz zwischen dem Terzton und dem 4. Quintton zu ignorieren nicht nur die Fähigkeit, sondern wie die Erfahrung zeigt, die große Neigung hat: liegen doch beide Relationen in der gleichen Richtung, entweder nach oben ($5 = 3^4$) oder nach unten ($5^{-1} = 3^{-4}$). Innerhalb derselben Richtung aber fehlt dem Ohr sogleich jedes Interesse an der Unterscheidung: hat doch dieselbe nicht mehr den großartigen metaphysischen Hintergrund der Unterscheidung des Oben und des Unten, des Egoismus und des Altruismus! Vielmehr ist die Differenz des didymischen Kommas für das Ohr eine akustische Subtilität, die den Musiker, ehrlich gesagt, gar nichts angeht, wenn sie auch größer ist als eine andere (*cis* $= 3^3 . 5$ und *des* $= 3^{-1} . 5^{-1}$), welche zu ignorieren eine Anforderung ist, die den Musiker schaudern macht. Wir sahen, wie sehr mit Recht!

Aber noch stehen wir vor der ungelösten Frage, was *f* mit *fis*, *g* mit *ges* zu thun hat, wenn wir schon wissen, daß *fis* nach oben, *ges* nach unten ragt. Denn dieses Ragen nach oben oder nach unten ist keine Rechtfertigung für den gleichen Namen: sonst müßten alle Töne der Musik den gleichen Namen haben.

Stellen wir uns die leere Quinte vor. Es ist gewiß, daß einer ihrer beiden Töne Ausgangspunkt ist, ungewiß, welcher; es ist gewiß, daß einer ihrer beiden Töne bezogener Ton ist, ungewiß welcher. Nun taucht die Terz auf, sagen wir die Durterz — Bejahung des Willens zum Leben, Aufstreben[1]) — oder die Mollterz — Verneinung. Gehen wir nun von *c* bis *g* diatonisch aufwärts oder von *g* bis *c* abwärts, so finden wir außer der Terz die vier festen Töne: *c*, *d*, *f*, *g*. Die Terz aber ist verschieden: *e* oder *es*, Leben oder Tod. Sie bringt erst einen intimen Sinn in die andern vier Stufen. Es ist aber derselbe Wille, der, sich bejahend, wütet, und, sich verneinend, stirbt: *e* und *es* sind im Grunde das Gleiche, nur verschiedene Erscheinungs-Formen dieses Gleichen.

Das Intervall zwischen *e* und *es* ist $5 : 3 . 5^{-1} = 5^2 : 3$. Natürlich liegt zwischen Stammton und Nebenton nicht stets diese Relation, aber jetzt hilft uns die enharmonische Identifikation. Auch ist zu beachten, daß dieses Verhältnis das richtigste zwischen Stammton und alteriertem Ton ist und daß historisch sich die Chromatik nachweisbar (in Europa) aus dieser Relation herausentwickelt hat. Denn zuerst tauchten zwischen *a* und *c* gleichzeitig *b* und *h* auf: die Terzen des *G*-Akkords.

1) Nebenbei ist dieser metaphysische Hintergrund die Erklärung für das bekannte Gesetz, daß ein einzelner Dur-Akkord die Tendenz hat, Oberdominante zu sein, ein einzelner Moll-Akkord die Tendenz, Unterdominante zu sein: die Terzen sind Leitetöne.

Wir haben an den Grenzpfählen der Diatonik gerüttelt, daß manchem Diatoniker Hören und Sehen vergangen sein mag, aber die Diatonik steht da, wie ein *rocher de bronce.* Denn die Chromatik greift hemmend in das tiefste Innere der Musik überhaupt ein; sie will ihr diejenige Fähigkeit schmälern, welcher die Musik am meisten bedarf. Darum ist sie wirklich, was sie dem naiven Musiker zu sein scheint: roh und plump. Ein Wagner, der eine ganze Welt aus dem Nichts hervorrief, würde sich wahrlich sein Tonsystem gebildet haben, wie er es brauchte — wenn er nämlich nicht gerade das gebraucht hätte, was er vorfand.

Gewiß ist es ja richtig, daß die Charakteristik eines Tones sich aus dem Zusammenhang ergiebt, so daß die Schrift nicht grade alles verderben kann, zumal der Hörer sie nur indirekt, nämlich durch die Vermittlung des Spielers auf sich einwirken lassen kann, daß infolgedessen das chromatische System nicht gerade alles an charakterischer Färbung von Tönen und Tonarten vernichten kann. Auch danken wir Riemann den Nachweis, daß der Akustiker ebensogut seine Ton-Relationen mit chromatischen als mit unsern diatonischen Namen würde ausdrücken können; aber ich wünschte recht sehr, den Leser mit der ganzen Indignation anzufüllen, die ich empfinde über diese stumpfe, dumme Nivellierung der bedeutsamsten Unterscheidungen!

Ziehen wir das Facit, so werden wir eine chromatische Notenschrift *a limine* abweisen, weil sie gleichzeitig roh und kompliziert sein würde, wir werden die Jankó-Klaviatur als eine geniale Neuerung mit unseren besten Wünschen verfolgen, und wir werden das chromatische Tonsystem als Ganzes perhorreszieren.

Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken

von

Ilmari Krohn.
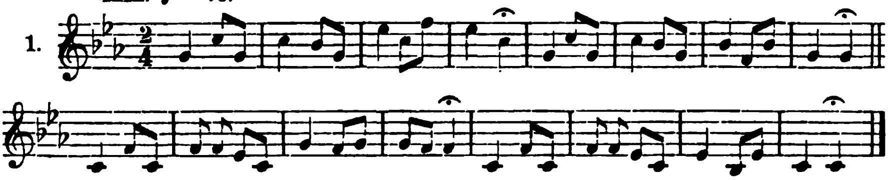
(Helsingfors.)

Melodien der Berg-Tscheremissen[1]).

I. Abendlieder[2]).
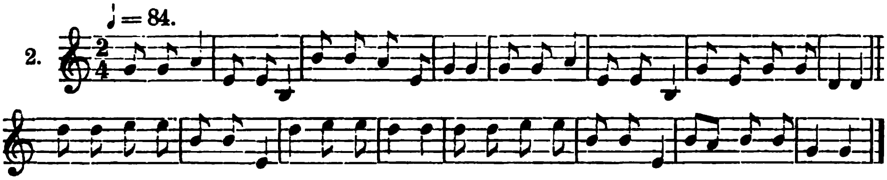
MM. ♩ = 76.

1.
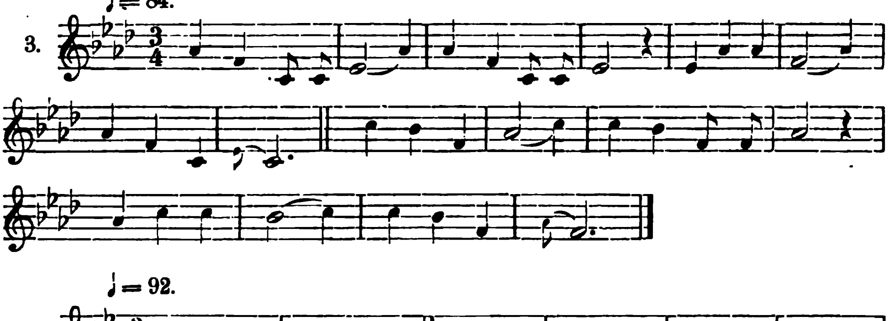


♩ = 84.

2.
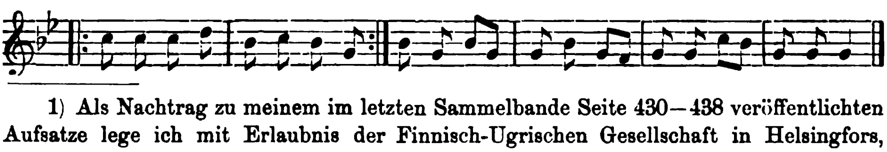


♩ = 84.

3.
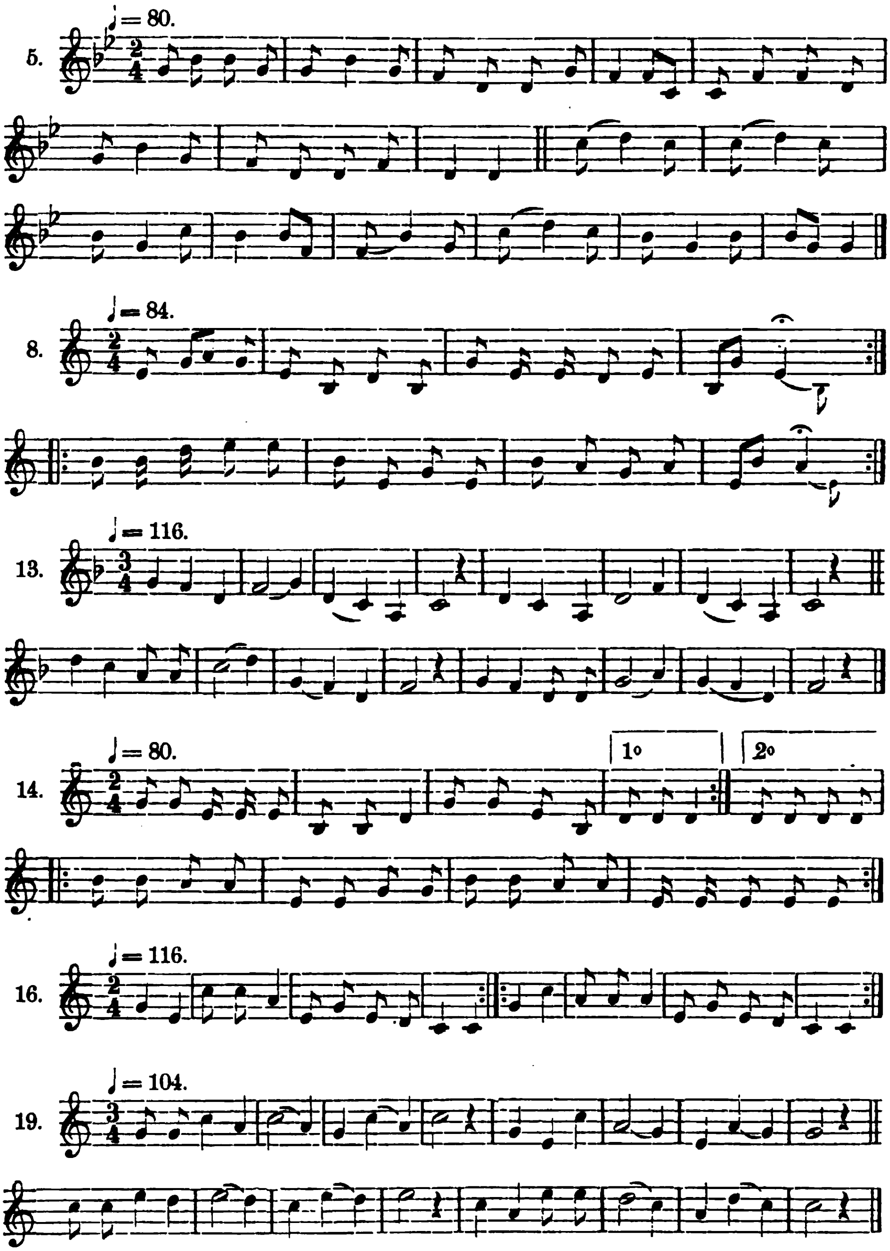


♩ = 92.

4.

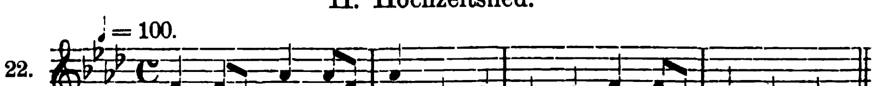


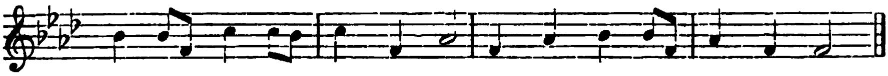
1) Als Nachtrag zu meinem im letzten Sammelbande Seite 430—438 veröffentlichten Aufsatze lege ich mit Erlaubnis der Finnisch-Ugrischen Gesellschaft in Helsingfors, die in nächster Zeit eine größere Sammlung von Melodien verschiedener Völker Ost-Rußlands zu veröffentlichen beabsichtigt, diese 15 Melodien der Berg-Tscheremissen vor. Ilmari Krohn.

2) Gesungen an langen Winterabenden bei Zusammenkünften der Jugend.
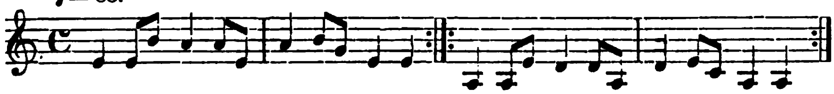


II. Hochzeitslied.
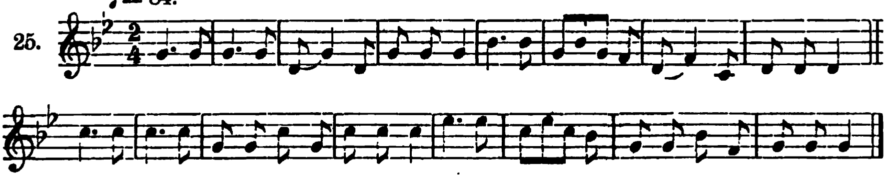




♩= 88.

23.
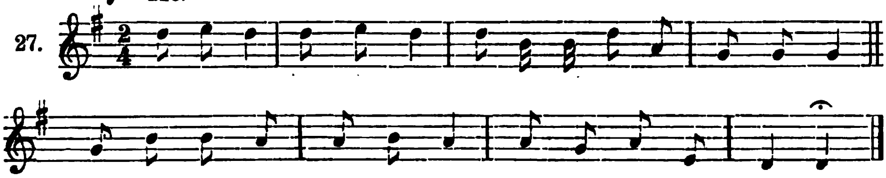


♩= 84.

25.



♩= 116.
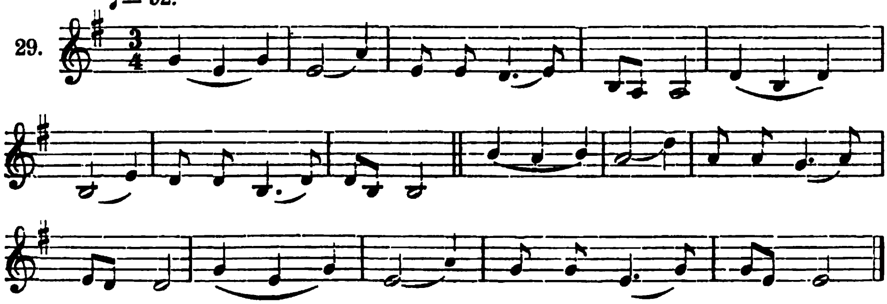
27.



III. Rekrutenlied.

♩= 92.

29.



Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. **Schluß** der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. **Manu**skripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.